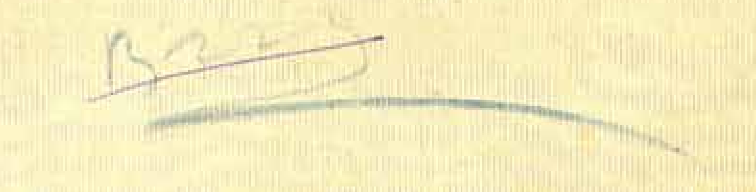
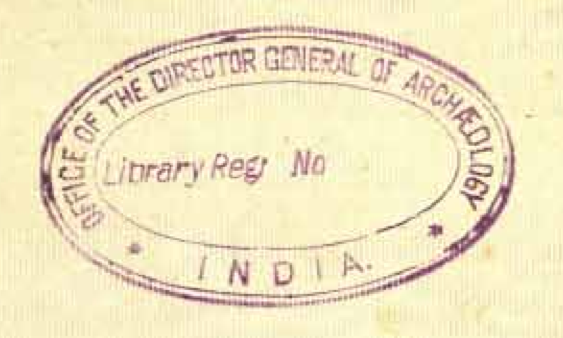
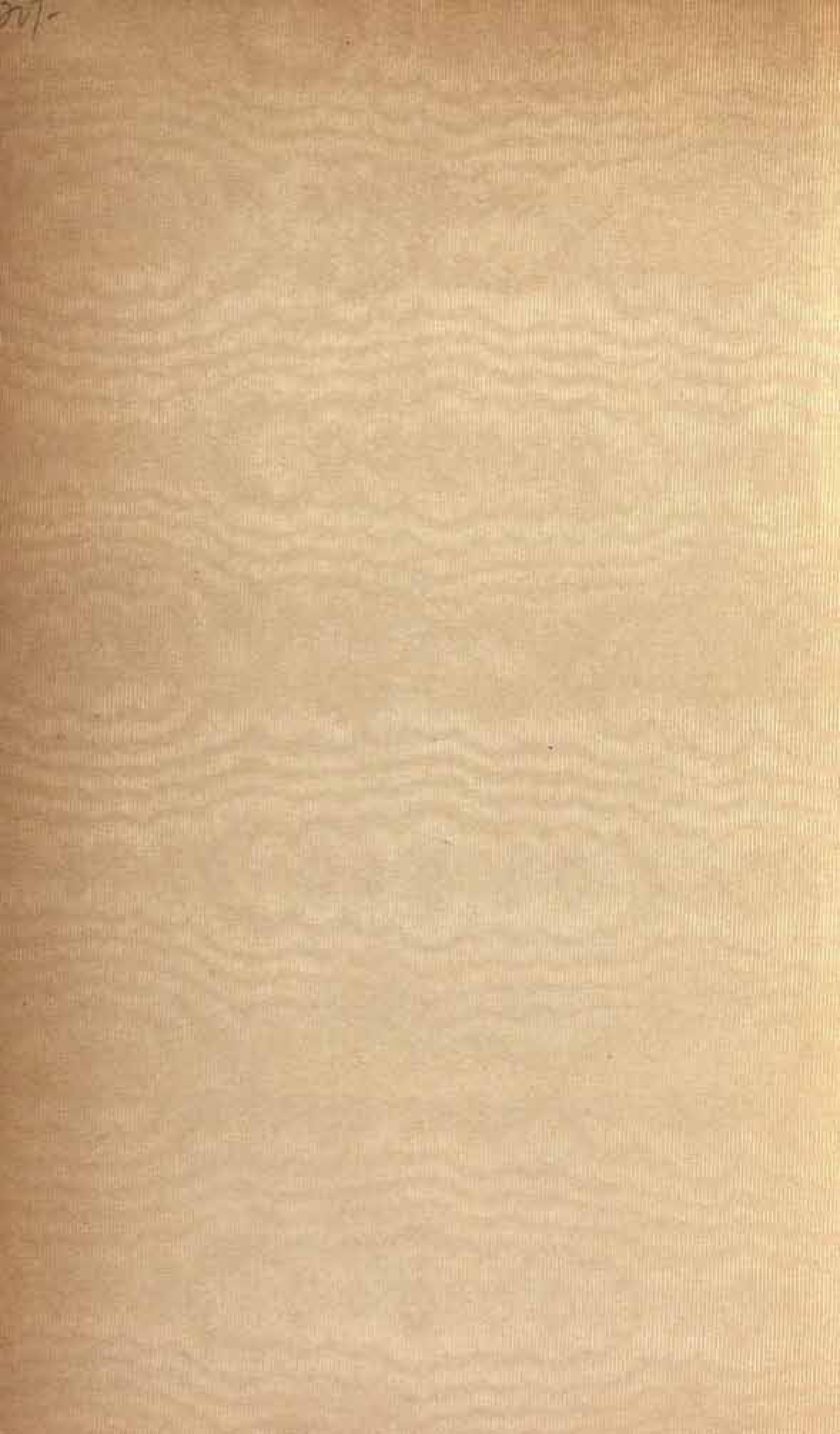



OFFICE OF THE DIRECTOR GENERAL OF ARCHÆOLOGY
Library Regr No
INDIA.




OFFICE OF THE DIRECTOR GENERAL OF ARCHÆOLOGY
Library Reg No
INDIA.



HISTOIRE
DE L'ART
DANS L'ANTIQUITÉ

TOME VII



PARIS

TYPOGRAPHIE CHAMEROT ET RENOUARD

19, RUE DES SAINTS-PÈRES, 19

HISTOIRE
DE L'ART
DANS L'ANTIQUITÉ

ÉGYPTE — ASSYRIE — PHÉNICIE — JUDÉE — ASIE MINEURE
PERSE — GRÈCE

PAR

GEORGES PERROT

MEMBRE DE L'INSTITUT, PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS
DIRECTEUR DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

ET

CHARLES CHIPIEZ

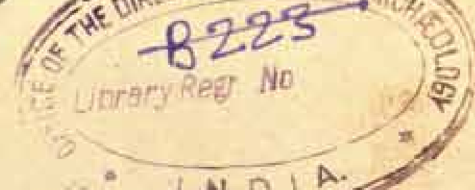
ARCHITECTE DU GOUVERNEMENT

TOME VII

LA GRÈCE DE L'ÉPOPÉE
LA GRÈCE ARCHAÏQUE
(LE TEMPLE)

Contenant 54 planches et 293 gravures
dessinées d'après les originaux ou d'après les documents les plus authentiques





PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1898

HISTOIRE
DE L'ART
DANS L'ANTIQUITÉ

LIVRE DOUZIÈME
LA GRÈCE DE L'ÉPOPÉE

CHAPITRE PREMIER

LES CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA CIVILISATION GRECQUE DEPUIS L'INVASION DORIENNE JUSQU'AU MILIEU DU HUITIÈME SIÈCLE

§ 1. — L'HISTOIRE

Dans la première partie de cette histoire du génie grec, nous avons déjà eu l'occasion de prononcer les noms des principaux groupes qui ont paru aux anciens former les divisions naturelles de la race grecque. Nous avons mentionné les Achéens, les Ioniens, les Éoliens et les Doriens; nous aurons souvent à les mentionner encore, comme autant de familles que distingue les unes des autres, outre certaines particularités de tempérament et d'habitudes, la différence des dialectes qu'elles parlent. Tout en tenant compte des prédispositions originelles de ces divers groupes, nous verrons, en descendant le cours des siècles, ces nuances s'effacer par degrés; mais, bien avant que celles-ci aient achevé de disparaître, l'unité morale du monde grec, la seule qu'il ait jamais réalisée, aura trouvé son expression sensible dans ce titre d'Hellènes que revendiquent avec orgueil tous ceux qui croient avoir

quelque droit à le porter. Cette appellation, nous l'avons vue naître sous les futaies de chênes qui ombrageaient le sanctuaire de Dodone et, parce qu'elle répondait à la conscience intime et secrète de la parenté ethnique, s'étendre de proche en proche et finir par s'appliquer à tous les éléments dont se compose la nation, à ces molécules vivantes qui semblent en même temps se repousser et s'attirer.

Curieux et subtil comme il l'était, l'esprit grec essaya de concilier deux faits qui paraissaient contradictoires : d'une part, l'unité idéale dont le signe visible était ce nom même d'Hellènes, et, d'autre part, la variété des caractères fixes qui se transmettaient, de génération en génération, dans ces différents faisceaux de tribus et de cités. On se tira d'embarras par un procédé dont nous aurons à relever bien d'autres applications à des problèmes du même ordre. De tous les rapports qui peuvent exister entre les hommes, le plus simple est celui qui établit un lien de consanguinité entre personnes issues d'un auteur commun. On imagina donc toute une généalogie : on inventa un Hellen que l'on donna pour fils à ce Deucalion qui, seul, par la protection des dieux, avait échappé à la destruction du genre humain. Hellen se trouvait ainsi devenir le père de toute l'humanité nouvelle qui peuplait la terre arrachée au déluge, ou du moins la partie de la terre où s'était établie la race élue. Ion, Æolos, Achæos et Doros furent les fils ou les petits-fils d'Hellen[1].

Le caractère conventionnel de ces combinaisons, que ne connaît pas Homère, se trahit dès que l'on remonte aux formes les plus anciennes et les plus sincères de la tradition ; celle-ci assigne en effet un rôle important à des peuples qui n'ont pas de place marquée dans ce cadre, parce qu'ils ont disparu de bonne heure, après avoir pris une grande part à la mise en valeur du sol et à la création des industries nécessaires ; tels ces Crétois qui ont fondé dans l'Archipel l'empire maritime auquel est resté attaché le nom de Minos ; tels les Danaens de l'Argolide, les Minyens d'Orchomènes et les Cadméens de Thèbes ; tels aussi ces Épéens et ces Taphiens que l'*Odyssée* place à l'ouest du Péloponèse et dans les îles voisines. A plus forte raison les Pélasges, entrevus, dans le lointain des siècles sans histoire, comme le fond primordial de la population indigène, restent-ils en dehors de ce classement, ainsi

1. Ce qui démontre la fabrication tardive de ces généalogies, ce sont les variantes qu'elles présentent, suivant qu'elles proviennent d'une source attique ou d'une source dorienne. La version attique ménage à Ion une sorte de droit d'aînesse qui ailleurs est attribué à Doros (Cf. Euripide, *Ion*, 1-82, 1591-1594, et Strabon, VIII, vii, 1). Strabon, dans la généalogie qu'il propose, ne fait pas mention d'Æolos.

que les peuplades innomées dont l'existence se révèle à notre curiosité, sur les côtes de l'Asie Mineure et dans les îles, par les débris d'un outillage tout primitif que nous ont conservés les sépultures.

Si, du temps d'Hérodote et de Thucydide, il n'y avait plus une seule communauté grecque qui ne fût rattachée à l'une des quatre souches entre lesquelles se partageait la descendance d'Hellen, c'est là le résultat d'un double travail, celui qui s'est opéré dans les choses mêmes, par l'effet de la lutte pour la vie, et celui que, plus tard, ont entrepris les poètes et les logographes. D'une part, servies par les circonstances, certaines tribus s'étaient trouvées jouer les premiers rôles; leurs dialectes, fixés dans de belles œuvres, avaient eu la chance de devenir des langues littéraires; leurs mythes avaient franchi les étroites limites du canton où ils étaient nés; ils avaient porté très loin le culte et l'image des dieux qui en étaient les héros. Les États qu'avaient fondés ces tribus privilégiées s'étaient subordonné, dans toute l'étendue du cercle où s'exerçait leur influence, les éléments hétérogènes qui s'y rencontraient. Autour de Milet et d'Éphèse il n'y eut bientôt plus que des Ioniens, quoique le littoral qui s'étend de l'embouchure de l'Hermos à celle du Méandre eût reçu des émigrants venus de tous les points du continent européen. L'œuvre de réduction ainsi commencée se continua par l'effort réfléchi de tous ceux qui s'appliquèrent à mettre de l'ordre dans la multiplicité confuse des faits et à percer de larges avenues dans la forêt des traditions; quand ils rencontraient sur leur chemin une cité qui n'était pas encore classée, ils s'arrangeaient pour l'agréger à l'un de ces groupes, en reliant les uns aux autres, par des fils ingénieusement entre-croisés, des mythes qui n'avaient primitivement entre eux aucune relation.

De l'invasion dorienne aux premières olympiades, c'est-à-dire environ de l'an 1000 à l'an 750, on est encore loin de l'époque où ces groupements spontanés et ces vues systématiques auront simplifié l'aspect du monde grec. Cet aspect devait être très complexe dans l'âge qui suivit la chute des royautés achéennes; mais rien n'est plus obscur que l'histoire de ces deux ou trois siècles. Les historiens de l'âge classique, quand ils ont essayé de rétablir, pour cette période, la suite des faits, n'ont pu invoquer que la tradition orale, et celle-ci est toujours sujette à caution. Des documents écrits qui datassent de ce temps, tels que listes de prêtres et de magistrats éponymes, lois et traités, il n'en existait pas. C'est au plus tôt vers l'an 800 que l'on a commencé d'appliquer les lettres de l'alphabet phénicien aux sons de

la langue grecque et il a fallu bien des années pour que, du point où fut tenté ce premier essai, la merveilleuse invention se répandît dans le reste de la Grèce, pour que la pratique de l'écriture entrât dans l'usage courant. Si l'on met à part quelques noms propres entaillés au flanc des rochers dans les nécropoles de Théra, nous n'avons pas d'inscriptions qui paraissent remonter au delà du VII[e] siècle, et les cités grecques n'avaient guère dû conserver de monuments authentiques qui eussent une plus haute antiquité.

C'est de cette période que datent les deux grands poèmes dans lesquels s'est résumé, pour la postérité, le travail de création du génie épique. On pourrait donc être tenté de croire que l'on a chance de trouver dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* les indications que l'on chercherait vainement ailleurs, au sujet du nombre et de l'étendue des principaux États de la Grèce, de leur importance relative et des relations qu'ils soutenaient entre eux, des événements les plus notables dont ils ont été alors le théâtre. Ces espérances, l'épopée ne les réalise point. Sans doute, dans des épisodes tels que le *Dénombrement des vaisseaux*, il y a plus d'un renseignement utile à recueillir ; mais, comme les anciens l'avaient déjà reconnu, ces listes avaient subi, à plusieurs reprises, des retouches qui ne permettent d'en invoquer le témoignage qu'avec une extrême réserve. Pour ce qui est du récit, il est difficile d'y trouver aucune allusion à des événements et à des personnages contemporains. Rien n'y rappelle l'invasion dorienne, les mouvements et les déplacements dont elle donna le signal, les conditions nouvelles où elle plaça la société grecque. On ne saurait s'en étonner. Les choses et les hommes du présent ne parlent pas à l'imagination ; celle-ci ne s'intéresse même que médiocrement au passé d'hier, au passé dont les témoins sont encore vivants ou viennent seulement de mourir. Pour qu'elle ait libre jeu, il faut qu'elle ait du recul. C'est le cas surtout pour l'épopée. Toute grande épopée est le testament d'un monde qui a fini son œuvre, d'un monde disparu. Celui qui se reflète dans l'épopée homérique, c'est, comme on l'a compris depuis que Schliemann a exhumé Troie, Tirynthe et Mycènes, le monde achéen, avec le renom de ses puissants souverains, avec le souvenir de leur prouesse guerrière, des cités ceintes de hautes murailles où ils menaient la vie royale, des trésors qu'ils entassaient dans leurs châteaux. C'est dans ce passé lointain et glorieux que les Aèdes vont chercher leurs héros, de même que nos jongleurs du XI[e] et du XII[e] siècle demandent les leurs, en plein régime féodal, aux impressions qu'avaient laissées, dans la mémoire

des peuples, la grandeur et l'éclat de l'empire carolingien. La *Chanson de Roland* et toutes les *Gestes* de ce même cycle nous expliquent l'*Iliade* et l'*Odyssée*.

Ce qui complique encore la tâche de l'historien, c'est que, pour cette période, il n'a point beaucoup à attendre du concours de l'archéologie; les fouilles sont loin de pouvoir lui fournir un supplément d'information aussi riche que pour l'âge précédent. Parmi tous ces bouleversements, l'art semble avoir plutôt reculé qu'avancé; il est devenu, en tout cas, bien moins original et moins fécond. Un siècle ou deux ont dû s'écouler avant que la Grèce reprît son équilibre, après avoir été profondément troublée par la brusque intrusion des bandes armées qui, des hautes montagnes du nord, étaient venues se jeter sur le Péloponèse. Pour se maintenir dans leur conquête, les chefs de ces armées comptaient avant tout sur la force de leurs bras. C'est leur sentiment que traduisait plus tard un vers célèbre du poète Alcman, à propos de cette Sparte qui n'eut d'enceinte fortifiée que lorsqu'elle fut en pleine décadence :

« Des hommes de cœur sont le plus sûr rempart d'une ville. »

Les Doriens dédaignaient de s'enfermer derrière des murailles. Ils méprisaient le luxe; le peintre n'avait plus de palais à couvrir de ses fresques, et le céramiste avait vu se restreindre la clientèle dont les commandes l'excitaient à varier ses thèmes. On ne demandait plus au sculpteur de ciseler les stèles funéraires et les beaux vases d'or et d'argent décorés de figures d'hommes; il n'a plus de fiers symboles à graver patiemment, dans le métal, le jaspe ou la sardoine, pour le chaton des bagues princières. Tous ces artistes, pour qui les occasions de s'exercer se faisaient plus rares, désapprenaient leur métier; aussi n'ont-ils pour ainsi dire rien laissé que puisse mettre à profit la curiosité de l'historien. Il ne retrouve plus ici ces statuettes et ces bas-reliefs qui sont sortis en si grand nombre des sépultures d'Amyclées et de Mycènes, tous ces ouvrages de la plastique qui, s'ils ne donnent pas les noms et l'histoire des chefs auxquels ils ont appartenu, nous apprennent du moins quels hommages on rendait aux dieux, quels vêtements portaient les hommes et les femmes, quel gibier ceux-ci poursuivaient à la chasse et dans quel appareil ils allaient au combat. Ces représentations figurées, cette vision de la vie réelle, c'est ce qui nous fait défaut pour la société qui succède à celle que nous avons appelée la Grèce primitive ou la Grèce mycénienne.

Ce n'est pas sur l'épopée qu'il faut compter pour combler cette

lacune. Sans doute elle ne s'est développée et n'a pris corps qu'après l'émigration, chez les Éoliens et les Ioniens de l'Asie Mineure, autour de Smyrne et à Chios; mais, si c'est sur les rivages orientaux de la mer Égée que les poètes ont créé les figures des héros troyens, des Priam, des Hector, des Pâris et des Sarpédon, c'est à la Grèce continentale qu'appartiennent tous les héros grecs, les Agamemnon, les Ménélas, les Nestor, les Achille, les Ajax, les Ulysse. C'est dans le Péloponèse et en Thessalie que l'on a commencé de célébrer leurs prouesses, et, dans ces récits de guerre et d'aventures qui sont allés s'allongeant et se compliquant, ils ont toujours gardé, malgré tous les remaniements que subissaient les thèmes traditionnels, les armes, les vêtements et les attitudes que leur avaient prêtés les premiers Aèdes. C'était comme une sorte de couleur locale que, par un naïf et juste sentiment des nécessités de la poésie, les poètes s'attachaient à conserver fidèlement; elle charmait en la dépaysant l'imagination de leurs auditeurs. Avec le temps, il s'est introduit dans ces narrations plus d'un trait emprunté à des usages postérieurs, à l'armement, au costume, à tout l'outillage des générations qui ont vu l'œuvre s'achever par la formation des deux grands poèmes auxquels est attaché le nom d'Homère; mais le vieux fonds n'en a pas moins persisté, même alors, si bien qu'il n'est pas toujours aisé de distinguer, dans ces descriptions, ce que le poète a reçu de ses lointains prédécesseurs et ce qu'il emprunte au spectacle de son temps.

La tradition orale, telle qu'elle s'est transmise dans les cités grecques, reste donc la seule source à laquelle aient pu puiser, au cours de l'âge suivant, les élégiaques et les lyriques qui, dans leur poésie toute de circonstance et d'actualité, font au passé de si fréquentes allusions, puis, un peu plus tard, les logographes qui s'ingénient à grouper, dans un tableau d'ensemble, toutes les données qu'ils arrivent à réunir, en demandant à chaque ville et à chaque tribu grecque quels souvenirs elle a gardés de ses princes les plus anciens, des migrations qui l'ont conduite dans le canton qu'elle occupe et des luttes qu'elle a soutenues contre ses voisins. Il ne pouvait manquer d'y avoir bien des lacunes dans les informations ainsi recueillies, et, d'autre part, les dépositions de tous ces témoins ne devaient pas toujours s'accorder. Hérodote, qui nous transmet les résultats de ses enquêtes, est souvent le premier à signaler ce qu'il y a de contradictions dans les dires de ceux qu'il interroge, au sujet d'un même événement, dans des villes différentes.

Si le fait de la conquête dorienne paraît ne point prêter au doute, si l'étude des monuments de l'art tend à confirmer la véracité des traditions que la Grèce avait conservées à ce sujet, nous ne savons presque rien des conditions dans lesquelles s'opéra l'occupation du pays. Nous ignorons quelles furent les péripéties de la lutte et combien de temps elle dura. Ce que l'on devine, c'est que les envahisseurs, aussi bien que les vaincus qui, par nécessité, étaient devenus à leur tour des conquérants, employèrent de longues années à s'asseoir et à s'établir dans les nouvelles demeures qu'ils ne devaient plus quitter ; il y eut là un lent travail d'adaptation et de tassement dont les incidents varièrent beaucoup selon les lieux et les moments.

Dans les districts mêmes du Péloponèse où les Doriens s'étaient taillé leur part à la pointe de l'épée, leur ascendant ne s'est pas fait sentir partout avec la même énergie. En maints endroits, soit que les immigrants y fussent moins nombreux que dans d'autres cantons, soit que les anciens habitants demeurés dans le pays eussent mieux résisté, les choses continuèrent de suivre à peu près le même cours que par le passé. Il est telle ville, comme Corinthe, qui semble avoir été à peine atteinte ; la vie ne tarda pas à y reprendre ses allures d'autrefois, le caractère qu'elle tenait du site où elle s'était développée et de tout son passé. L'Argolide avait été la première contrée envahie, le lot d'honneur, attribué à l'aîné des descendants d'Héraklès ; cependant, là aussi, la population primitive releva promptement la tête ; on a lieu de croire que de vieilles cités achéennes, comme Tirynthe et Mycènes, gardèrent leur indépendance, à deux pas des Doriens groupés à Argos, autour de Larissa, la haute citadelle qui domine toute la plaine. La cité dorienne par excellence, dans la péninsule, ce fut Sparte, que les maîtres de la Laconie fondèrent au bord de l'Eurotas, en amont d'Amyclées, qui avait été jusqu'alors le plus gros bourg de la vallée. Là se manifestèrent plus clairement que partout ailleurs les qualités et les penchants que l'on signale comme la marque distinctive du génie dorien, un brillant courage, toujours soumis à une forte discipline, l'amour de l'ordre et de la règle, la docilité avec laquelle l'individu s'asservit et se sacrifie à l'État, la solidité d'une intelligence qui, fermement attachée à la tradition, se défie des nouveautés et n'aspire que faiblement au progrès, tendances qui, vers la fin du IXe siècle, trouvèrent leur expression dans ce qu'on appelle les lois de Lycurgue. La Crète vit s'établir des institutions analogues dans celles de ses villes, telles que Kydonia, Cnossos et Lyctos, où les bandes doriennes

qui s'étaient répandues dans l'île furent assez en force pour faire prévaloir leurs usages.

Protégés par leurs montagnes, les Arcadiens avaient gardé leur liberté. De toutes les bourgades entre lesquelles ils se partageaient, une seule s'éleva de bonne heure au rang de ville, ce fut Tégée : qui, grâce à la fertilité de sa plaine, acquit assez d'importance pour arrêter l'ambition de Sparte, quand celle-ci menaça l'Arcadie. Une contrée qui paraissait plus exposée aux convoitises et aux attaques de ses voisins, c'était l'Élide, la partie du Péloponèse qui renferme la plus grande étendue de terres cultivables. Elle fut sauvée par l'habileté des princes de race achéenne et éolienne qui régnaient à Pise et à Élis; ils surent tirer parti d'un antique sanctuaire de Zeus et d'Héra qui passait pour avoir été fondé par Pélops, dans le site resté célèbre sous le nom d'Olympie; ils y instituèrent des jeux publics qui furent fréquentés par les habitants des districts limitrophes et auxquels on accourut de plus en plus loin, à mesure que leur réputation s'étendit; celle-ci était déjà faite avant que le nom de Corœbos vînt s'inscrire en tête de la liste des vainqueurs de la course à pied. L'Élide tout entière bénéficia du prestige des divinités et des fêtes d'Olympie; elle devint une sorte de territoire sacré, qui n'eut que rarement à souffrir des ravages de la guerre, et la basse vallée de l'Alphée, où la piété des fidèles accumula les offrandes votives, est l'un des lieux vers lesquels nous serons le plus souvent ramené dans la suite de nos recherches. De l'autre côté du golfe de Corinthe, des conditions et une politique semblables assurent l'indépendance du petit État sacerdotal de Delphes, capitale religieuse de l'Hellade restreinte qui, du cours de l'Achéloos, s'étend jusqu'à Thermopyles et jusqu'à la pointe de l'Attique ; les mêmes richesses s'y accumulent qu'à Olympie.

Depuis qu'ils ont répandu au dehors l'excès de leur population, les Béotiens s'appliquent à mettre leur sol en valeur, et cette tâche leur est facilitée par les travaux qu'avaient déjà exécutés leurs prédécesseurs, les colons orientaux et les Minyens d'Orchomène. C'est là, au sein d'une société sédentaire et laborieuse, que devait naître, vers la fin du IXe siècle, la poésie d'Hésiode. Cette poésie représente le premier effort de la réflexion, la première tentative que l'esprit grec ait faite pour juger la vie, pour condenser, sous forme de sentences et de préceptes, les données de l'expérience, les fruits d'une sagesse qui, toute jeune qu'elle soit, a déjà son amertume.

Le pays voisin, l'Attique, semble plus arriéré; il n'est pas encore

près de prendre la brillante initiative que l'avenir lui réserve ; mais déjà cet avenir se prépare. Les invasions n'avaient pas entamé l'Attique ; elles n'avaient eu sur elle d'autre effet que de fournir à sa population l'appoint d'éléments de choix, Ioniens expulsés du Péloponèse par la lance dorienne, grandes familles éoliennes et achéennes qui apportaient avec elles les souvenirs de leur puissance et de leurs prouesses guerrières, chantées par les poètes. Grâce à ces renforts, l'Attique prospérait, malgré la médiocrité de son sol, par le travail opiniâtre de ceux qui le cultivaient. Ce qui leur manquait, ils le tiraient aisément du dehors ; la péninsule que termine le cap Sunium s'avance en pleines Cyclades et est plus rapprochée de l'Asie Mineure qu'aucune autre partie du littoral de la Grèce européenne. La contrée n'avait eu d'abord que des villages qui, fondés par des gens d'origine très diverse, vivaient étrangers les uns aux autres ; puis il y eut une douzaine de bourgs (πόλεις) qui prirent plus d'importance, avec leurs châteaux où résidaient les chefs des familles nobles. D'un district à l'autre, on fut longtemps en guerre, jusqu'au moment où la paix s'établit, grâce à la prépondérance acquise au bourg principal de la vallée du Céphise, à celui qui, sous le nom d'Athènes, a tenu une si grande place dans l'histoire de l'humanité. Il avait l'avantage d'occuper une situation des mieux choisies, à égale distance du canal de l'Eubée et de la frontière mégarienne ; mais ce qui en faisait surtout la force, c'était un roc isolé, que sa hauteur et l'escarpement de ses parois destinaient à porter la forteresse qui commanderait toute la plaine. Un mur avait été bâti tout autour du plateau, auquel on n'arrivait que par des escaliers et des rampes faciles à défendre. Les princes de la famille d'Érechthée qui avaient fixé là leur demeure s'y sentaient inexpugnables ; leur suprématie finit par être si bien reconnue, que tous les habitants de l'Attique s'accoutumèrent à tourner les yeux vers la ville qui s'était formée au pied de cette citadelle, à la regarder comme leur capitale politique et religieuse. Chaque canton avait gardé ses cultes particuliers, dont quelques-uns, comme ceux d'Éleusis, furent adoptés par tout le peuple ; mais la grande fête nationale, ce fut celle qui se célébrait au chef-lieu, en l'honneur d'Athéna, dans cette Acropole où la déesse occupait le premier rang, à côté d'autres dieux qui, comme Zeus protecteur de la cité, comme Poseidon, cher à toute la race ionienne, y avaient aussi leurs autels. Les Panathénées étaient la consécration visible et solennelle de cette unité qui, lentement constituée, ne sera plus rompue désormais. C'était à un héros du nom de

Thésée que la tradition attribuait l'honneur d'avoir créé cette unité; elle lui prêtait des aventures et des exploits où le merveilleux joue un tel rôle, qu'il est vraiment difficile de voir un personnage historique dans le Thésée qui, par le travail incessant des poètes, est devenu l'Héraklès athénien, une réplique de l'un des types les plus chers à l'imagination grecque. Cependant, sous cette végétation de fables, on devine toute une suite de combats entre les petites dynasties locales, de victoires des seigneurs d'Athènes, de transactions qui aboutirent à la création d'un État où dominait le sang ionien. Cet État paraît de dimensions très restreintes, et pourtant il n'en est pas, dans tout le monde grec, qui ait groupé autour d'une seule ville, mise hors de pair par le consentement universel, un nombre d'hommes aussi considérable, tous citoyens d'une même cité, où que fussent leurs demeures, qu'elles se trouvassent soit au chef-lieu même, soit sur les frontières du territoire. Ce fut là un des caractères les plus originaux de l'État attique et l'un des secrets de sa puissance.

En Asie Mineure, ce ne fut pas un État compact que créèrent ces Ioniens dont la plupart étaient partis des rades de l'Attique. Les troupes d'émigrants avaient abordé, chacune à son heure, sur des points différents du rivage asiatique, les unes en terre lydienne et les autres en terre carienne. Il s'était fondé ainsi autant de villes distinctes qu'il y avait eu de bandes d'émigrants et de sites opportuns. La configuration même du sol semblait prédestiner ces villes à une existence séparée. Le terrain qu'elles s'étaient partagé était coupé par des vallées profondes et par de hautes chaînes de montagnes; celles-ci, à l'approche des rivages, s'ouvraient comme les doigts d'une main, et se ramifiaient en éperons divergents; aussi plusieurs des cités qui s'étaient insérées entre ces contreforts n'avaient-elles de relations faciles avec leurs voisines que par mer. Un lien fédératif s'établit; on eut des fêtes nationales auprès d'un temple commun, sur le promontoire de Mycale; on s'entr'aida parfois, d'abord pour repousser les attaques des Cariens, aux dépens desquels ces colonies arrondissaient leur banlieue, et, plus tard, pour résister aux rois de Lydie et aux satrapes perses; mais la cohésion ne fut jamais très forte; chaque ville suivit sa voie et eut sa fortune particulière. Il y en eut, comme la Magnésie du Sipyle et comme Éphèse, qui, par l'effet de la situation qu'elles occupaient ou du caractère spécial de leurs cultes, entretinrent des rapports plus étroits avec les habitants de l'intérieur des terres; d'autres, comme Phocée et surtout Milet, s'adonnèrent avec passion au commerce maritime et ne

travaillèrent qu'à s'étendre et comme à se multiplier au dehors par la fondation de nombreux comptoirs semés sur des côtes éloignées. La vie fut donc ici singulièrement active et variée. Dans les luttes qu'il avait fallu soutenir pour s'approprier un morceau du territoire possédé par les indigènes, les âmes s'étaient aguerries ; quant aux esprits, rien n'était mieux fait pour les éveiller et les tenir en haleine que cette brusque entrée dans l'inconnu, que la subite apparition du monde oriental entrevu à l'arrière-plan, soit vers le fond des vallées qui descendaient du plateau, soit sur ces côtes lointaines de l'Euxin et de la mer de Cypre que peu à peu l'on s'enhardissait à reconnaître et où tout était découverte et surprise. On ne saurait donc s'étonner qu'un tel milieu ait vu naître les premiers fruits du génie grec qui soient arrivés à maturité ; c'est là, dans les colonies éoliennes et ioniennes, que la poésie épique a eu cette floraison brillante et touffue dont l'épanouissement final a légué à l'admiration de la postérité deux chefs-d'œuvre, l'*Iliade* et l'*Odyssée*.

§ 2. — LA RELIGION

« C'est Hésiode et Homère, dit Hérodote, qui sont les auteurs des premières théogonies, qui ont assigné aux dieux leurs noms, qui ont partagé entre eux honneurs et fonctions, qui ont arrêté les traits de leurs figures[1]. » Hérodote exagère : la part d'Hésiode et d'Homère dans le développement de la mythologie grecque est certainement moins considérable qu'il ne l'affirme ; mais il a raison de reconnaître dans ces poèmes le plus ancien recueil de documents auquel on puisse aller demander comment les Grecs ont posé la question de la destinée humaine, de l'origine des choses et du but de la vie. Ce qui fait l'intérêt supérieur de cette poésie, c'est que l'on y trouve, tantôt impliquées par voie d'allusion, tantôt présentées sous le voile transparent du mythe, des conceptions très diverses et parfois contradictoires, qui s'ajoutent et se superposent les unes aux autres, sans s'exclure, sans que les dernières venues abolissent celles qui les avaient précédées. La mythologie homérique, a-t-on dit, c'est de la mythologie défraîchie. En effet, beaucoup des mythes que l'on y rencontre témoignent de préoccupations morales et d'un travail de réflexion qui sont déjà bien éloignés de la spontanéité première ; mais, sous cette couche superfi-

1. Hérodote, II, 153.

cielle, on découvre, dès que l'on donne un coup de sonde, ce qu'un géologue appellerait des terrains de formation plus ancienne, les dépôts accumulés de l'œuvre intellectuelle d'un long passé, des locutions métaphoriques dont le sens était perdu bien qu'elles fussent restées dans l'usage courant, des fables qui paraissent bizarres ou puériles, des dieux déchus ou morts, des rites plus ou moins frappés de désuétude. D'Homère à Pausanias il y a loin, et cependant ce passé, qui ne se résigne point à périr, se trahit encore presque à chaque page du livre dans lequel le voyageur du IIe siècle de notre ère décrit l'infinie variété des sanctuaires de la Grèce et de leurs simulacres divins, où il signale ces cultes locaux que n'a point tués la concurrence des cultes communs à toute la nation et où il s'arrête devant les images singulières et presque informes qui étaient restées debout sur leurs piédestaux, à deux pas d'une Héra de Polyclète, d'une Athéna de Phidias ou d'une Aphrodite de Praxitèle.

C'est en rapprochant tous ces indices que nous tenterons d'embrasser dans son ensemble l'évolution du génie grec, depuis les confuses impressions qu'il éprouva tout d'abord devant le spectacle de l'univers, jusqu'au dernier terme du fécond effort de la pensée qui donna naissance aux grands dieux de l'Olympe hellénique. On ne saurait étudier l'histoire de l'art grec sans essayer de définir le caractère de cette religion dont il a traduit les dogmes avec tant de puissance et d'éclat, à partir du jour où il n'a plus été embarrassé par les difficultés d'exécution.

De toutes les nations de l'antiquité, la grecque est, avec l'égyptienne, celle qui laisse l'historien remonter le plus haut dans la vie de sa conscience et de son imagination. Ailleurs, la curiosité de la science moderne, lorsqu'elle s'attaque au problème des origines de la civilisation, se trouve souvent en présence de monuments qui laissent sans réponse les plus intéressantes des questions qu'elle serait tentée de leur adresser. On a beau retourner en tous sens les instruments de pierre et d'os qui remplissent les vitrines de nos musées, ils ne nous apprennent point et ne nous apprendront jamais quels noms les habitants des cavernes donnaient à leurs dieux et quelle idée ils s'en faisaient. En Égypte, au contraire, de ces milliers d'inscriptions que nous traduisent les élèves de Champollion, il sort une voix qui n'a perdu ni son timbre ni son accent, des paroles dont le sens est encore éclairé par les tableaux qui sont comme l'illustration des textes hiéroglyphiques. Ces paroles, les plus anciennes qui aient été confiées

à l'écriture, viennent, après cinq ou six mille ans écoulés, nous révéler les croyances et les espoirs de ces hommes d'autrefois, de ceux qui, selon toute apparence, ont été les premiers à constituer une société policée.

La Grèce n'a point le même privilège. L'écriture n'y a été introduite que très tard. Les plus vieux monuments de sa plastique, n'étant pas expliqués par des inscriptions, ne nous disent rien de sa religion; mais, à elle seule, l'épopée homérique rachète ce désavantage. Ce qu'exprime cette poésie, ce sont les émotions ingénues et les jugements naïfs d'un peuple adolescent qui, sans avoir encore oublié les rêves et les jeux de son enfance, ressent déjà les ardeurs de la jeunesse et s'éveille à ses nobles inquiétudes d'esprit. Pour remplir cet office, elle dispose d'une langue qui, grâce à la supériorité de ses procédés de dérivation et de composition, donne à l'image un contour plus net et à l'idée plus de précision que ne peut le faire, avec son mécanisme bien plus élémentaire, la langue égyptienne. Les proscynèmes égyptiens et le *Livre des morts*, malgré la peine que se donnent les égyptologues pour nous en expliquer les formules, sont loin d'avoir la clarté de l'épopée homérique; celle-ci nous fait bien mieux comprendre ce qu'était chez les Grecs la notion du divin et à quelle conception répondait chacune de ces personnes surhumaines entre lesquelles se partageaient la puissance et l'action.

L'esprit grec est d'ailleurs plus voisin du nôtre que l'esprit égyptien, et une tradition ininterrompue de culture savante relie le monde moderne au monde ancien. Quoique l'intelligence d'un homme du XIXe siècle ne se développe pas dans les mêmes conditions que celle d'un contemporain d'Homère, il lui suffit d'un effort qui ne dépasse point ses moyens pour saisir les pensées du poète. Ce qui l'aide encore dans cette entreprise, c'est le supplément d'informations qu'il doit à d'autres documents, moins vieux, mais encore très dignes de confiance. Les poètes lyriques et dramatiques ont repris, en les diversifiant, les mythes de l'épopée. Parmi les variantes qu'ils y introduisent, il y en a dont leur imagination a fait tous les frais, tandis que d'autres, tout en n'ayant pas trouvé place dans l'*Iliade*, l'*Odyssée* et la *Théogonie*, proviennent pourtant, elles aussi, de ce fonds commun, legs du premier âge, où ont puisé Homère et Hésiode. Nombre de mythes, d'origine aussi ancienne, ont été conservés par des écrivains postérieurs, par les poètes alexandrins, poètes médiocres, mais grands érudits, et par ces polygraphes qui, du temps des Ptolémées à celui

des Antonins et même plus tard encore, se sont appliqués à dresser l'inventaire des fictions où s'étaient complu les premiers pères de leur race.

Les monuments figurés fournissent leur part de renseignements. Si les peintres de vases ont souvent retracé les scènes principales des épopées homériques, ils ont encore emprunté plus volontiers leurs thèmes à ces épopées secondaires, aujourd'hui perdues, qui, composées après l'*Iliade* et l'*Odyssée*, étaient connues sous le nom de *Poèmes cycliques;* ces poèmes, qui n'avaient point la savante unité des deux chefs-d'œuvre auxquels ils faisaient suite, se laissaient plus aisément découper en épisodes dont chacun fournissait un sujet de tableau. Quelles données, de première importance, on recueille aussi dans les inscriptions, dans celles qui sont gravées sur les tombes, dans celles surtout qui appartenaient aux archives des temples! On rencontre là des dieux locaux ou tout au moins des épithètes, des surnoms de la divinité que ne mentionne aucun écrivain; ces textes sont les seuls à faire connaître tel culte dont ils décrivent les rites singuliers, qui se sont fidèlement transmis, de génération en génération, depuis une très haute antiquité. Enfin il n'est pas jusqu'à l'étude des institutions privées et publiques qui ne jette un jour très vif sur la naissance et les progrès du sentiment religieux ; on sait quel parti Fustel de Coulanges a tiré de cette enquête, dans un livre dont la doctrine est présente à toutes les mémoires, quelle pénétrante analyse il a donnée des principes sur lesquels reposaient, dans le monde gréco-romain, la famille, puis la cité, qui n'est qu'un élargissement de la famille. C'est ainsi que, par delà cette mythologie du polythéisme où la science moderne s'est trop longtemps obstinée à chercher les premières croyances de la race hellénique, il a su atteindre des états antérieurs de la conscience et de la pensée, les conceptions vraiment primitives.

Ces conceptions, ce sont celles que nous avons essayé de définir à propos de l'Égypte, celles que l'on désigne communément aujourd'hui par le terme de *fétichisme* ou d'*animisme;* cet état d'esprit, c'est celui que crée la première explication que l'homme se donne à lui-même du mystère de la nature et de la vie. Partout son premier mouvement, c'est de se figurer le monde tout peuplé de forces volontaires, capricieuses et passionnées, semblables à la force qu'il sent s'agiter dans son sein; il se porte et se projette partout dans le monde extérieur. L'univers, entrevu confusément dans son perpétuel devenir, lui est comme ces flottantes masses de vapeurs qui, sur les cimes du Harz,

renvoient au voyageur sa propre image, plusieurs fois répétée, tantôt diminuée, tantôt agrandie. Dans le soleil qui monte ou qui descend à l'horizon et dans l'éclair qui brille, dans la fontaine qui répand autour d'elle la fraîcheur et la fertilité, dans l'arbre qui ouvre ses feuilles à la tiédeur d'avril, dans le serpent qui s'enfuit en frôlant les herbes sèches, dans la bête fauve qui attaque les troupeaux et dans le chien qui les garde, l'homme cherche et croit trouver des personnes, des agents libres, dont les uns sont ses ennemis et les autres ses amis, ses bienfaiteurs.

C'est dans la période où toutes les âmes sont dupes de cette illusion que partout est né le langage, comme l'atteste le rôle considérable que la métaphore y joue, et cela non seulement chez les poètes, mais aussi dans la prose la plus savante ; en Grèce, comme ailleurs, la parole humaine a pris ses habitudes et son pli ineffaçable dans un régime mental que caractérisait « l'essor de notre tendance primitive à concevoir tous les corps extérieurs quelconques, naturels ou artificiels, comme animés d'une vie essentiellement analogue à la nôtre, avec de simples différences d'intensité[1] ».

Ces croyances ont aussi laissé leurs traces dans la religion. Sans doute ce n'est déjà plus elles qui inspirent Homère et Hésiode, ni les architectes et les sculpteurs de l'âge classique ; mais, à côté du culte par lequel, dans des édifices magnifiques et devant des statues d'or et d'ivoire, la Grèce honore les dieux olympiens, des cultes plus humbles durent obstinément, des cultes où ne se déploie pas la même pompe, mais qui ont peut-être une plus forte prise sur les esprits et auxquels l'âme grecque est restée fidèle pendant de longs siècles. Il y a d'abord le culte des morts, premier fondement de la famille et de la cité, lien mystique qui en maintient la cohésion. Les rites s'en sont perpétués, avec une persistance singulière, dans une société dont les idées théoriques avaient, depuis bien des années, cessé d'être en rapport avec l'hypothèse qu'implique tout ce cérémonial. Cette hypothèse, c'est celle qui attribue au mort, couché dans la tombe, une vie qui se prolonge tant qu'elle est entretenue par l'offrande. L'homme, par ce changement d'état, se trouve investi d'une puissance d'autant plus redoutable qu'elle est mal définie ; ce *héros*, ce *dieu souterrain*, comme on l'appelle, peut, suivant qu'on l'honore ou qu'on le néglige, faire le bonheur ou le malheur de sa postérité. Ce mort vivant, qui

1. Auguste Comte, *Cours de philosophie positive*, t. V, p. 30.

dépend ainsi de ses descendants et qui exerce en retour sur leur destinée terrestre une si souveraine influence, c'est le premier et le plus fort de tous les fétiches, celui dont il importe le plus de se concilier la faveur et dont la colère est le plus à craindre. C'est encore un fétiche que la flamme du foyer domestique et, plus tard, du foyer public de la cité, cette flamme qui ne doit jamais s'éteindre que pour être aussitôt rallumée, cette flamme pure et sacrée sur laquelle on répand la libation d'huile et de graisse qui en nourrit l'ardeur ; on lui adresse sa prière ; on lui demande la richesse et la santé. Lorsqu'on ne saura plus concevoir la divinité autrement que sous les traits de l'homme, avec un corps et un sexe, on personnifiera cette flamme dans la déesse Hestia ou Vesta [1] ; mais il n'y aura jamais de mythes d'Hestia, comme il y a des mythes d'Héra ou d'Aphrodite, et cette différence suffit à prouver qu'Hestia, en tant que personne concrète, n'est pas la contemporaine du groupe des grandes déesses, filles ou sœurs de Zeus, où on l'a fait entrer après coup. C'est une création tardive de l'esprit de système. Celui-ci a échoué là où avait réussi sans effort l'imagination encore jeune et fraîche de laquelle sont nées les autres divinités de l'Olympe ; il n'a pas su donner une physionomie individuelle à la figure chargée de représenter, dans son panthéon, la force bienfaisante que l'on adorait dans ce feu du foyer qui cuit les aliments et dont la chaleur réchauffe la famille assise autour de la pierre qui le supporte, au centre de l'habitation. Aussi la plastique hésita-t-elle très longtemps avant de prêter une forme à cette abstraction ; les statues de la déesse sont rares ; on n'en cite pas qui soient l'œuvre d'artistes de la période archaïque. C'est que le culte d'Hestia avait gardé son caractère tout primitif. Ce n'est point à la fille de Kronos et de Rhéa, chantée par Hésiode, c'est au foyer lui-même que s'adresse l'Alceste d'Euripide, quand, avant de quitter sa demeure, elle veut recommander à la protection d'une divinité toute-puissante les enfants qu'elle va laisser orphelins [2].

Le culte des morts et celui du foyer ne sont pas les seuls qui aient conservé l'empreinte et continué les traditions de ces croyances premières ; c'est encore celles-ci que l'on retrouve dans les hommages rendus aux sources, aux fleuves et aux arbres. Alors même que l'art

1. HOMÈRE fait souvent allusion à la sainteté du foyer (ἑστίη) ; mais il ne connait pas encore Ἑστία comme une personne divine. C'est dans la *Théogonie* qu'en est faite la plus ancienne mention.

2. EURIPIDE, *Alceste*, v. 162-169.

eut prêté des formes charmantes à ce que l'on appelait les nymphes des bois et des fontaines, alors qu'il représentait les fleuves sous les traits de vieillards robustes, à la barbe limoneuse, à la tête couronnée d'une épaisse chevelure que percent des cornes, emblème de la force, le souvenir se conserva toujours du temps où, comme dit le poète,

> Chaque arbre divin
> Enfermait sa Dryade et son jeune Sylvain,
> Qui versaient en silence à sa tige altérée
> La sève à longs replis sous l'écorce égarée[1].

Les inscriptions gravées sur les parois des grottes où l'eau vive sortait du roc, les présents jetés dans le bassin où on l'entendait sourdre et murmurer, les chevelures que jeunes gens et jeunes filles coupaient sur les bords du torrent pour les abandonner à ses ondes[2], les sacrifices par lesquels on honorait ces arbres sacrés et les offrandes votives que l'on suspendait à leurs rameaux[3], tout cela date de la période reculée où la source, où le fleuve, où le vieux chêne sous lequel pâtres et troupeaux cherchaient un refuge contre les ardeurs du soleil de midi étaient, pour les gens du voisinage, un fétiche que ces dons propitiatoires devaient décider à ne point cesser de faire verdir la plaine ou d'y répandre l'ombre de ses rameaux. Ce que l'on adorait aussi dans le végétal puissant dont la jeunesse renaissait avec chaque printemps, c'était une plénitude, une surabondance de vie qui pouvait se reverser sur les faibles mortels, dont les infirmités se guérissaient au contact de cette florissante et indestructible santé. L'arbre attirait à lui tous les maux des hommes et les en délivrait[4]. Cet arbre fétiche, je l'ai plusieurs fois trouvé sur mon chemin, en Grèce, en Asie Mineure

1. Fontanes, *La forêt de Navarre.*

2. Pausanias, VIII, xli, 3. Homère, *Iliade*, XXIII, 141.

3. Voir l'article *Arbores sacræ*, de Saglio, dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* (Paris, Hachette, in-4°), et l'ouvrage de Carl Bœtticher (*Der Baumcultus der Hellenen, nach den gottesdiensdlichen Gebraüchen und den ueberlieferten Bildwerken dargestellt*, 8°, Berlin, Weidmann). Le livre est plein de faits; ce qui manque, ce sont les idées générales.

4. C'était au laurier surtout que l'on attribuait, dans l'antiquité, cette vertu de guérison, et, dans ce qui nous est dit de l'influence bienfaisante qu'il était censé exercer sur les champs où il était planté, on trouve impliquée l'idée par laquelle nous expliquons le service que l'on va demander, aujourd'hui encore, à l'arbre fétiche. Voici deux textes qui ne laissent aucun doute à cet égard : φησὶ δὲ Ἀπουλήιος, ἐὰν δάφνης ἐν τῇ ἀρούρᾳ κλάδους βάλῃς, μεταβαίνειν εἰς αὐτοὺς τὴν βλάβην τῆς ἐρυσίβης (Geoponica, V, xxxiii, 4); Rubigo quidem, maxima segetum pestis, lauri ramis in arvo defixis transit in ea folia ex arvis (Pline, *H. N.*, XVIII, 45).

et en Syrie, encore entouré de la même vénération qu'au temps des Pélasges ou des patriarches hébreux, encore chargé de la même fonction[1]. C'est en Bithynie que j'ai fait pour la première fois cette rencontre. Au sommet d'une colline vers laquelle s'élevait le sentier que nos chevaux suivaient à pas lents, j'apercevais de loin un arbre énorme, au gros tronc, à la tête large et ronde. A mesure que j'en approchais, son aspect me paraissait de plus en plus étrange. Très peu de verdure, et seulement dans la partie supérieure; plus bas, ce n'étaient que taches jaunes et blanches, rouges et bleues; je me demandais comment un arbre pouvait porter ainsi à la fois des fleurs de toute couleur. Le mot de l'énigme, je le saisis lorsque je fus arrivé au pied même du chêne. Ces points multicolores, c'étaient autant de chiffons attachés aux branches, où ils remplaçaient les feuilles; chacune de ces loques était le signe et le souvenir d'une fièvre que le malade était venu, pour s'en débarrasser, *lier à l'arbre :* c'était l'expression que l'on employait. Quelques mois plus tard, je découvrais que cette même superstition vivait encore en France. Dans un bois où je chassais, en Champagne, je voyais des brins de laine noués autour des branches basses d'un vieux chêne penché sur une fontaine, et l'on me disait que c'était là un *arbre fée*, auquel, de tous les villages voisins, on accourait demander la guérison[2].

L'imagination du fétichiste avait une telle puissance, qu'elle prêtait une âme non seulement à l'animal et à la plante, qui se rapprochent de l'homme par l'attribut commun de la vie organique, mais encore à la pierre, à la pierre inerte et froide. Nous avons signalé la place qu'occupait, dans les religions de la Syrie et de l'Asie Mineure, le culte des *bétyles* ou pierres sacrées[3]; mais ce culte se maintint aussi en Grèce, après même que l'art eut peuplé les temples de statues. Pour désigner ce genre d'idoles, les Grecs employaient souvent un terme de provenance sémitique, βαιτύλια, *bétyles*. C'est que, lors de leurs premières relations avec les Phéniciens, ils avaient entendu ceux-ci donner ce nom de *beit-el*, « demeure de la divinité », au cône de pierre que le dévot marchand syrien, lorsqu'il avait fait son déballage sur la grève, se hâtait de tirer des flancs de son navire et de dresser, tout près de ce bazar improvisé, en l'honneur de sa déesse Ashtoret, qui

1. Sur le culte des arbres chez les Hébreux, voir *Histoire de l'Art*, t. IV, p. 379-380.
2. Il y a de cela plus de trente ans. C'était dans une garenne sise sur le territoire de Barbonne, village du canton de Sézanne, dans le département de la Marne.
3. *Histoire de l'Art*, t. IV, p. 380 et 429.

l'avait sauvé du péril de la mer. Dans la naïve admiration que l'on éprouvait pour ces représentants d'une civilisation supérieure, on a saisi sur leurs lèvres et l'on s'est approprié le mot; mais, quant à la chose, on la connaissait bien avant d'entrer en rapport avec les Asiatiques. Rien de plus naturel, sous l'empire de la conception fétichiste, que d'attacher et de confier ainsi à la solidité de la pierre la conservation d'une parcelle de ces énergies divines dont l'homme sent partout autour de lui la présence et l'action mystérieuse, énergies dont il est tenu de s'assurer le concours, sous peine, s'il n'y réussit pas, d'en être le jouet et la victime. Aussi la langue grecque a-t-elle, pour dénommer les objets de ce culte, à côté du vocable d'origine exotique, une locution qu'elle tire de son propre fonds : elle les appelait *pierres brutes*, ἀργοὶ λίθοι.

Certaines de ces pierres passaient pour être tombées du ciel, et l'on a cru trouver dans cette circonstance l'explication du respect superstitieux qui les entourait; mais c'est en Syrie surtout et en Asie Mineure que l'on rencontre ce culte des aérolithes. Il ne paraît pas qu'en Grèce on attribuât ce caractère à la plupart des bétyles que l'on montrait encore, au IIe siècle après Jésus-Christ, dans de vieux sanctuaires de la Béotie, de la Mégaride, de l'Arcadie et de l'Achaïe. Pausanias ne le prête qu'aux trois pierres d'Orchomène[1]. Il rencontre à Pharae, en Achaïe, une trentaine de pierres quadrangulaires qui étaient considérées comme les symboles d'un pareil nombre de dieux; c'est, dit-il, que, chez tous les peuples grecs, dans un temps très ancien, des pierres brutes tenaient lieu des images, qui plus tard se multiplièrent dans les lieux de culte[2]. Si l'on se contenta pendant des siècles d'une représentation aussi élémentaire de la divinité, ce ne fut pas seulement parce que la main de l'artiste n'était pas encore suffisamment exercée à modeler la terre, la pierre ou le bois. Le vrai motif de cette abstention, il faut le chercher dans la nature même de la croyance, dans les conséquences logiques de son principe; c'est ce que l'on ne saurait comprendre pleinement jusqu'à ce qu'on se soit rendu compte du progrès que réalise la substitution du polythéisme au fétichisme, et que l'on ait défini l'influence que ne pouvait manquer d'exercer sur la plastique la nouvelle croyance.

Du pur fétichisme, l'esprit de l'homme passe à l'astrolâtrie, qui est déjà le fruit d'un premier effort de réflexion et d'analyse, pour s'élever

1. PAUSANIAS, IX, XXXVIII, 1.
2. *Ibid.*, VII, XXII, 4.

ensuite à une conception déjà beaucoup plus abstraite, dont il trace l'ébauche dès qu'il a commencé de soupçonner l'inertie de la matière et dont il arrête davantage les maîtresses lignes à mesure qu'il se croit plus sûr de cette vérité[1]; alors il détache des choses auxquelles il les avait arbitrairement prêtés les plus hauts attributs de l'être, ceux dont il avait trouvé le type en lui-même; mais il ne les dégage ainsi du monde extérieur que pour leur chercher un autre sujet, que pour les reporter sur des agents invisibles en qui il personnifie ces forces supérieures par lesquelles il se sent dominé, celles qui limitent la durée de sa vie et qui en règlent le cours. Ces agents, il les conçoit comme doués d'intelligence, de sensibilité et de volonté, mais d'une intelligence qui a une bien autre portée que celle de l'homme, d'une sensibilité qui est plus passionnée, d'une volonté qui n'est pas obligée de compter avec les obstacles auxquels la nôtre se heurte à chaque pas. Il ne saurait concevoir, sans se les représenter sous des traits définis, les agents, qu'il appelle ses dieux, entre lesquels il partage la surveillance et la direction des différents ordres de phénomènes dont l'univers est le théâtre; chacun d'eux a sa fonction particulière, plus ou moins rigoureusement déterminée; la figure qui lui sera assignée devra donc être en rapport avec le caractère spécial du rôle dont il est investi: on devra pouvoir reconnaître le personnage et le nommer, à la seule expression de sa physionomie.

A ce titre, le polythéisme est plus apte que tout autre système religieux à favoriser le développement des arts du dessin: il impose à la faculté plastique un effort que n'exige pas d'elle le fétichisme. Celui-ci est indifférent à la forme; peu lui importent la composition et l'apparence des corps, dès qu'ils intéressent l'imagination; elle les anime et les divinise tous indistinctement. Tout ce que peut demander à l'artiste la religion qui a cette hypothèse pour fondement, c'est que, dans certains cas, il lui offre son concours en imitant de son mieux la réalité. Voici, par exemple, le culte des morts, tel que l'Égypte l'a pratiqué. Il y comportait des effigies qui, en reproduisant avec autant de fidélité que possible les traits du défunt, donnassent de la consistance à ce que l'on appelait son *double*, et, murées dans une chambre souterraine du tombeau, servissent comme de soutien à la personnalité toujours chancelante du fantôme[2]. Certaines de ces statues sont merveilleuses de

1. Nous avons insisté ailleurs, avec plus de détail, sur la place qu'occupe l'*astrolâtrie* dans le développement normal de la pensée religieuse (*Histoire de l'Art*, t. I, p. 49-50).
2. *Histoire de l'Art*, t. I, p. 180-184.

ressemblance et de vérité; mais il n'y avait rien là qui dût éveiller l'esprit d'invention. On en peut dire autant de l'animal, de l'arbre, du bloc de pierre auquel la superstition se sera particulièrement attachée; si on le copie pour en avoir des reproductions qui augmentent le nombre de ceux qui bénéficieront de sa vertu, on n'a pas besoin de le faire plus beau que nature : le but est atteint dès que le simulacre est une représentation exacte de l'original.

Il en est tout autrement des dieux du polythéisme. L'artiste est appelé à les distinguer par le choix et par la combinaison des formes dont il se sert pour créer des types dont chacun doit être la traduction sensible d'une idée générale. Ces différences, il les marque par les particularités du sexe et de l'âge, de la conformation du corps et des lignes du visage. A mesure que sa main devient plus adroite, il arrive à faire de tous ces êtres des personnes de mieux en mieux déterminées, chez qui, comme dans l'animal, les caractères secondaires de l'organisme sont étroitement subordonnés à ces caractères principaux dont la science se sert pour constituer les genres et les espèces. Tel est le principe que la statuaire grecque s'est efforcée d'appliquer, et un plein succès a couronné son effort. Devant un fragment de torse viril, l'archéologue saura dire si c'est celui d'un Zeus, d'un Hermès, d'un Apollon ou d'un Bacchus. Suivant que le sculpteur se sera proposé de représenter tel ou tel de ces dieux, il aura donné plus ou moins de largeur aux épaules et plus ou moins de fermeté aux chairs de son marbre. Là ce seront des muscles puissants, signes d'une force adulte qui bat son plein; ici on sentira la vigueur sèche et nerveuse de l'éphèbe rompu aux exercices de la palestre; ailleurs le contour sera plus souple : il ira même parfois jusqu'à rappeler les rondeurs du corps de la femme et à rendre le sexe presque douteux. Que si l'on vient ensuite à retrouver la tête qui complète la statue, tout y sera en rapport avec le caractère du buste, tout, jusqu'au moindre détail de la face, la fraîcheur d'une peau lisse et tendue ou les rides qui sillonnent le front, la chevelure assemblée en grandes masses qui donnent à l'ensemble un air de majesté, ou courte et dure comme un fin gazon, ou bien encore relevée en chignon sur le sommet du crâne et répandue sur le cou en boucles molles et tombantes, la barbe enfin, qui est ample et fournie chez un Zeus, un Poseidon ou un Esculape, tandis qu'il n'y en a pas trace sur le menton de ceux des immortels, Apollon et Bacchus, que l'imagination a voulu parer des grâces d'une jeunesse éternelle.

Il faudra des siècles d'une pratique assidue de la sculpture pour obtenir cette détermination si précise des types divins, par une merveilleuse entente de toutes les finesses de la forme. Le polythéisme a mieux réussi en Grèce que partout ailleurs à exprimer ainsi, par des signes empruntés aux différents modes de la vie organique, les idées qu'il a été amené à se faire des êtres invisibles qu'il prépose à l'administration des divers départements de la nature. Le secret de cette supériorité, c'est qu'il a pris ici, avec plus de décision, le parti de ne tirer les éléments de cette figuration que des traits qui caractérisent l'espèce humaine. Le moyen dont l'Égypte a le plus communément usé pour donner un corps à ses dieux, ç'a été d'y marier la forme de l'animal à celle de l'homme; le plus souvent, elle a posé une tête d'animal sur les épaules d'un homme ou d'une femme[1]. Or, si loin que l'on remonte dans l'histoire de la plastique grecque, on n'y trouve rien de pareil. La Grèce n'a admis ces combinaisons que dans des types secondaires, dont la plupart lui ont été fournis de toutes pièces par l'art oriental. De ces types, il en est, comme le sphinx et le griffon, qui n'ont guère joué en Grèce que le rôle de motifs d'ornement; d'autres, comme la Harpyie, la Sirène, le Centaure, quelle qu'en soit l'origine, sont mieux entrés dans le courant de la mythologie et de la poésie nationale; mais cependant, eux aussi, ils sont restés au second plan. Quant aux dieux proprement dits, rien n'autorise à penser que leurs adorateurs les aient vus des yeux de l'esprit sous ces traits hybrides, ou qu'il les aient ainsi représentés quand ils se sont essayés à en modeler l'image. On a beaucoup épilogué sur les épithètes *boopis* et *glaucopis*, que la poésie homérique donne à Héra et à Athéna; on a prétendu en conclure qu'il y avait eu un temps où ces déesses étaient figurées l'une avec une tête de vache et l'autre avec une tête de chouette[2]; mais nous aurons beau chercher parmi les monuments de la plastique, nous n'en rencontrerons pas un, pour ancien et grossier qu'il soit, qui confirme cette conjecture, et celle-ci est d'ailleurs en contradiction avec toute l'épopée. Aucune autre des grandes divinités n'y a pour qualificatif une épithète qui comporte cette interprétation; on ne voit pas pourquoi Athéna et Héra auraient seules passé par une phase que leurs frères et leurs sœurs n'ont pas traversée.

On allègue, il est vrai, le témoignage de monuments que nous

1. *Histoire de l'Art*, t. I, p. 58-67.
2. SCHLIEMANN, *Ilios, ville et pays des Troyens*, p. 374-384.

avons étudiés comme ils méritaient de l'être : je veux parler de la série des intailles mycéniennes. On voit sur certaines de ces pierres gravées et dans des débris de fresques des monstres, des lions à bras d'homme [1], des êtres factices qui, sur un corps humain, ont des têtes d'âne ou de cheval [2]; on serait donc volontiers disposé à se demander si l'on n'a pas là sous les yeux les ouvrages d'une période pendant laquelle les ancêtres des Grecs auraient, eux aussi, cherché dans le rapprochement de formes hétérogènes et dans la complication qui en résulte le moyen de rendre l'idée qu'ils se faisaient du divin ; mais ces monstres ne tiennent qu'une assez petite place dans le répertoire des artistes qui ont gravé ces intailles, et rien d'ailleurs ne les y caractérise comme de véritables dieux. Ils semblent appartenir à la même famille que les nymphes des bois et des eaux, que les Satyres, que Pan et que les Silènes, que tous ces génies qui, vaguement entrevus parmi les roseaux des fontaines et dans l'épaisseur des fourrés, sont nés et ont pullulé entre le temps où règne le pur fétichisme et celui où se constitue le système polythéiste. Or, comme celle qui la précède, cette période de transition ne se révèle pas directement à l'historien. Sa poésie a péri ; son art, tout rudimentaire, n'était pas encore capable de traduire dans la langue des formes les conceptions qui régnaient alors dans les esprits. Celles-ci se devinent seulement à l'empire qu'elles ont gardé longtemps encore sur les imaginations, à la part qu'elles conservèrent toujours dans les cultes locaux, à la persistance de certains types qui, tout rajeunis et embellis qu'ils aient été par la poésie et par l'art classiques, n'en portent pas moins la marque de leur origine. Dès l'âge mycénien, c'est sous les traits de l'homme ou sous ceux de la femme que les riverains de la mer Égée, en Asie Mineure, dans les îles et dans la péninsule hellénique, paraissent avoir représenté leurs divinités principales ; c'est la forme humaine que l'on retrouve partout, plus ou moins gauchement rendue, soit dans les statuettes grossière où nous avons reconnu des idoles, soit dans les simulacres auxquels semblent s'adresser les hommages des fidèles, là où le graveur sur pierre et le peintre ont figuré des cérémonies du culte, des scènes de sacrifice et d'adoration [3].

1. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 555 et 536 ; t. VI, p. 853, fig. 426^{18} et 431^{6}.

2. *Ibid.*, t. VI, p. 885, fig. 428^{6}, 432^{15}, 438. D'autres intailles paraissent représenter des monstres du même genre, à pattes d'oiseau ou à pattes de lion, à tête de cheval ou de loup (MILCHŒFER, *Anfænge der Kunst*, p. 55 et 68).

3. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 652-653, 735-762, 840-844, 890 ; fig. 293-295, 325-334, 425, 428^{23}, 429, 440.

Autant donc que l'on peut en juger par des images où la plastique ne donne pas encore une traduction très nette de l'idée, il est vraisemblable que l'on invoquait déjà, à Tirynthe et à Mycènes, plusieurs des divinités qu'Homère a chantées, peut-être Zeus et Rhéa, Artémis, Héra et Aphrodite. En tout cas, la Grèce d'Homère est franchement polythéiste. Les dieux qu'elle considère comme les ordonnateurs des phénomènes du monde physique et moral, qu'elle leur prête la force masculine ou les grâces de la femme, elle les dote tous d'une beauté merveilleuse, beauté dont elle a tiré tous les traits du type de son peuple, mais qui, portée à ce point de perfection, n'est jamais, chez les mortels, qu'un accident de courte durée et une rare exception. Ce sera affaire aux artistes, quand la matière leur obéira docilement, de réaliser les visions du poète, de les fixer en des simulacres qui répondent à l'attente d'une imagination qui aura été rendue exigeante par les brillantes épithètes de la poésie épique et par les vives couleurs de ses peintures.

Il est une question qui se pose ici d'elle-même : pourquoi les Grecs sont-ils les seuls qui aient été jusqu'au bout, dans cette voie de l'anthropomorphisme où d'autres peuples se sont arrêtés à mi-chemin? Pourquoi seuls, au lieu d'aller chercher dans la variété des caractères spécifiques de l'animal le moyen de différencier leurs dieux, se sont-ils imposé la tâche plus difficile d'arriver à ce résultat uniquement par la finesse des nuances qui leur serviraient à distinguer les différentes manières d'être du corps et du visage de l'homme? Les Grecs, a-t-on dit, se seront tout d'abord rendu compte de la mauvaise impression que produirait sur l'esprit le rapprochement de formes ainsi empruntées à des types très divers ; ils ont eu meilleur goût que les Égyptiens et les Assyriens. C'est là une solution très insuffisante du problème. Ces mélanges ont quelque chose de déplaisant, lorsqu'ils ne sont constitués que par la simple juxtaposition de membres incohérents; mais ils donnent des effets heureux, qui naissent de l'imprévu des contrastes, lorsqu'une main habile a su ménager le passage d'une forme à une autre, de manière que l'ensemble ainsi créé ait toutes les apparences de l'unité organique. C'est ce dont la Grèce elle-même s'est chargée de fournir la preuve par le parti qu'elle a tiré de certains types factices et notamment de celui du Centaure.

L'aspect d'une forme composite ne se laisse d'ailleurs juger qu'à l'exécution. Tant que cette forme ne fait que flotter devant l'esprit, elle reste trop évanescente pour que, si les différentes parties du tout ne

sont pas bien liées, ce défaut soit sensible. Il en est tout autrement lorsque cette image s'est solidifiée en une figure qui offre à l'œil la fixité de ses contours. Or, lorsque les Grecs commencèrent à définir leurs dieux, ce qu'ils ne pouvaient faire sans leur donner un corps, la plastique était encore dans l'enfance. Si, dans certains de leurs ouvrages, l'orfèvre et le graveur d'intailles savaient parfois donner de la vie et de la noblesse à l'image des animaux supérieurs, tels que la chèvre, le lion et le taureau, leur succès n'était jamais complet lorsqu'ils s'attaquaient à la figure humaine; ils arrivaient à en saisir le mouvement, mais ils en altéraient les proportions. Ce n'est donc pas à l'épreuve que le goût grec a pu se rendre compte du fâcheux effet de ces combinaisons auxquelles chez d'autres peuples on a paru se complaire.

On a cru parfois trouver dans la noblesse du type physique de la race grecque l'explication de cette tendance très marquée à l'anthropomorphisme. Si les Grecs, a-t-on dit, n'ont jamais songé à représenter sous d'autres traits que les leurs propres les dieux que créait leur pensée, c'est que les Grecs étaient beaux, qu'ils le savaient et qu'ils en tiraient vanité; mais quels peuples pourrait-on citer qui ne se soient admirés eux-mêmes de la meilleure foi du monde? Ceux qui nous paraissent, à nous, laids et presque difformes trouvent plaisir à se regarder dans leur miroir et sourient à l'image qu'il réfléchit. Nous ne pouvons d'ailleurs nous étonner que les Égyptiens et les Assyriens aient, les uns et les autres, éprouvé ce sentiment. Le type égyptien est élégant et fin, l'assyrien plus robuste et plus dur; mais tous deux ont grand air. Cependant l'Égypte et l'Assyrie, l'Égypte surtout, ont donné à beaucoup de leurs dieux et de leurs déesses, au lieu du visage noble ou charmant des plus beaux de leurs jeunes hommes ou des plus belles de leurs femmes, des têtes de crocodile et d'hippopotame, de serpent, de chatte, de lionne et d'oiseau de proie.

Si, chez les Grecs, l'élément bestial n'est pas entré, même pour une faible part, dans l'image d'un Zeus ou d'un Apollon, d'une Athéna ou d'une Aphrodite, telle que les aèdes l'ont esquissée bien avant que les artistes lui donnassent une consistance matérielle, c'est au tour et à la qualité du génie grec qu'il faut demander la raison de cette différence. Tout enfant qu'il fût encore, ce génie était dès lors celui qui devait plus tard créer la philosophie et la science. Dans le temps même où toutes ses pensées se produisaient sous la forme du mythe et de la poésie, il avait déjà poussé l'observation et l'analyse plus loin que ne l'avaient fait, alors qu'ils parcouraient la même phase de leur évolution, les Égyptiens

et les Chaldéens. Lorsqu'il avait conçu l'idée de ces puissances régulatrices qui maintiennent l'ordre dans le monde, il avait plus fortement saisi que ses devanciers le caractère essentiel qui distingue l'homme de l'animal; il avait reconnu que l'homme est le seul être vivant qui raisonne ses actes, le seul chez qui la réflexion précède la mise en jeu de la volonté. Une fois pénétré de cette conviction, aurait-il été fondé à chercher ailleurs que dans la nature humaine, en quelque sorte multipliée par elle-même et portée au sublime, les éléments dont il forma l'âme et la chair de ses dieux?

L'épopée, dans laquelle vient se résumer tout le travail de la période primitive, témoigne hautement de la portée supérieure et de la puissance virtuelle qui distinguaient dès lors l'esprit hellénique. En regard des civilisations opulentes et déjà si bien outillées de la vallée du Nil et de celle de l'Euphrate, c'étaient, en apparence, presque des barbares que ces Achéens et ces Éoliens pour lesquels ont été composés les chants d'où sont sortis les poèmes homériques. Pourtant le rythme et la langue de ces poèmes, les sentiments et les idées qu'y expriment les personnages, l'ordonnance de ces récits et de ces tableaux, le dessin des caractères, tout enfin concourt à faire de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* des chefs-d'œuvre qui, malgré ce qu'ils gardent de jeune et sincère naïveté, paraissent bien plus voisins de nous, nous sont plus aisément intelligibles que les monuments des lettres égyptiennes et chaldéennes. Si l'on établit une comparaison entre le monde oriental et la Grèce naissante, celle-ci représente, dès l'abord, un état de l'intelligence plus avancé, on pourrait presque dire plus moderne. On peut donc s'attendre à trouver dans l'art grec, lorsque sonnera pour lui l'heure du libre développement, quelque chose que n'y ont mis ni les Égyptiens ni les Chaldéens, ni les Phéniciens, ni les peuples de l'Asie Mineure, une beauté plus noble et plus pure, expression de plus hautes pensées.

Nous ne tenterons point de faire l'histoire des principales divinités du panthéon hellénique, en nous demandant, pour chacune d'elles, si les ancêtres des Grecs l'ont apportée avec eux quand ils sont venus se fixer dans la contrée à laquelle ils devaient donner leur nom, ou bien si c'est une étrangère qui, à la faveur des relations internationales, a pris pied et s'est acclimatée ailleurs que dans son pays d'origine. Pour établir, si l'on peut ainsi parler, l'état civil de toutes ces personnes divines, il faudrait s'aventurer sur le terrain, encore mal solide et glissant, de la mythologie comparée, discuter, et sans compétence, les étymo-

logies sanscrites ainsi que les ressemblances qui ont été signalées par les uns, contestées par les autres, entre les divinités dont la puissance est célébrée par les poètes védiques et celles qui ont été chantées par Homère. Il suffira donc de rappeler, d'une manière générale, les résultats qui paraissent acquis dès maintenant à la science, malgré les controverses qui se poursuivent à propos du sens primitif de certains noms. Les divergences d'opinion ne portent que sur les détails ; on est d'accord pour reconnaître que certains dieux appartiennent au patrimoine commun de la race aryenne, qu'ils sont nés dans l'esprit des pères de cette race avant que ses fils, quittant les uns après les autres leur mystérieux berceau, se séparassent pour se répandre des bords du Gange à ceux de la Seine et de la Tamise. Ce qui met ces dieux hors rang et ce qui les définit, c'est que partout, chez les différents groupes de la famille ethnique où on les rencontre, ils portent un nom tiré de la même racine, nom qui répond à une conception identique. Le vrai type de ces dieux que l'on peut appeler les dieux aryens, c'est ce dieu qui, chez les Grecs du moins et les Italiotes, a de bonne heure assumé le rôle d'un dieu suprême, le Dyaus Pitar des Hindous, le Ζεὺς πατήρ des Grecs, le Jupiter des Latins[1]. D'autres dieux semblent purement grecs, c'est-à-dire que ni leur nom ni la notion que ce nom représente ne se trouvent en dehors de la Grèce. Tel est, par exemple Poseidon, le dieu de la mer, de la mer que les Aryens ne connaissaient pas avant leur dispersion. Tel aussi Apollon ; le vocable qui le désigne, et dont le sens reste d'ailleurs obscur, n'offre pas la moindre analogie avec aucun des noms divins que l'histoire des religions a relevés chez les peuples congénères, et, ce qui est encore plus significatif, celle-ci ne découvre nulle part, ni dans l'Inde ni dans l'Iran, de figure qui, par tout le caractère de sa physionomie et par celui de ses attributions, puisse être justement comparée à l'Apollon de Delphes, souverain guérisseur des maux du corps et de l'âme, pacificateur des consciences, des familles et des villes troublées, où les sons de sa voix et de sa lyre versent le calme, où les cérémonies expiatoires que prescrit son oracle rétablissent l'ordre et l'harmonie. On a la même impression devant Pallas Athéna ; d'abord déesse de l'aurore ou de l'éclair qui perce la nue et en fait jaillir l'ondée bienfaisante, puis déesse des combats où le sang-froid et la ruse priment la force brutale, elle est enfin devenue, par une transfor-

1. James Darmesteter, *Le dieu suprême dans la mythologie aryenne* (*Essais orientaux*, in-8°, 1883, A. Lévy, p. 105-133).

mation graduelle, l'inspiratrice de toutes les inventions utiles, l'éternelle sagesse, l'intelligence divinisée [1].

A côté de ces fils et de ces filles légitimes du génie aryen, qu'il a mis au monde les uns dans la lointaine patrie dont le souvenir même s'est perdu et les autres plus tard, sur les côtes de la mer Égée, il a ses enfants d'adoption. L'erreur des Ottfried Muller, des Welcker, des Gerhard, qui ont jeté tant de lumière sur la mythologie hellénique, ç'a été de ne pas apprécier à leur valeur les influences qu'a subies la race grecque, depuis le moment où elle est entrée dans le cercle des peuples riverains de la Méditerranée. On a eu aussi le tort d'attribuer aux conceptions religieuses la même persistance qu'à la langue, de croire qu'elles résistent aussi victorieusement à l'influence des éléments étrangers. Malgré l'attachement que tout peuple porte à ses propres dieux, il ne lui est pas possible de se soustraire à l'influence des religions du dehors; il y a là pour ses croyances un péril auquel celles-ci auront d'autant moins chance d'échapper que le peuple voisin aura une civilisation plus brillamment développée et un culte où les images et la pompe extérieure jouent un plus grand rôle, un culte qui, par ces moyens, agit plus fortement sur la sensibilité.

Nous avons dit comment les Iraniens se sont empressés d'emprunter aux Sémites de la Chaldée, leurs voisins et leurs sujets, le culte de la déesse Anahit [2]. Le maintien, dans toute sa pureté, du culte spiritualiste d'Ahura-Mazda, le seul dieu que connaissent Darius et Xerxès, est affaire d'État dans la monarchie des Achéménides, et pourtant il suffit de la durée de deux ou trois règnes pour introduire cet élément exotique dans un système religieux qui semblait l'exclure; Artaxerxès Mnémon fait déjà une place à Anahit dans la religion officielle et lui élève des autels. Nous avons été ainsi, dans les temps historiques, les témoins d'un phénomène qui avait dû se produire bien souvent dans la période antérieure: cet emprunt fait par le monde aryen au monde sémitique s'est répété bien des fois et sous bien des formes. Les Grecs n'ont pas été, comme les Perses, les voisins immédiats des Assyriens et des Babyloniens; c'est par l'intermédiaire d'autres peuples que les fruits de la civilisation des grands États sémitiques sont parvenus jus-

1. Pour ce qui concerne chacune de ces divinités, l'étymologie probable de son nom et les différentes conceptions auxquelles elle répond, on consultera un livre où sont résumées les recherches des principaux mythologues contemporains, la *Mythologie de la Grèce antique*, par P. Decharme (in-8°, Garnier, 2e édition, 1886).

2. *Histoire de l'Art*, t. V, p. 416-417.

qu'à eux. Ces relations à distance ont suivi une double route, la voie de mer et la voie de terre[1].

Par la voie de mer, ce sont les Phéniciens qui ont servi d'intermédiaires[2]. La divinité féminine, qui se retrouve partout où ont abordé les navires des Phéniciens, paraît sous deux formes dans les mythes grecs, tantôt comme une déesse errante, sous les traits changeants d'une Io, d'une Europe, d'une Hélène, d'une Didon, tantôt comme une déesse sédentaire. Les marchands phéniciens ont établi leur déesse à Cypre, le territoire le plus avancé vers l'est où se soit anciennement fixée une population grecque; on sait là tous les ports où ils ont ouvert leurs comptoirs, tous les points où s'est fait le contact entre Syriens et Grecs. C'est sous le nom d'Aphrodite, qui n'est probablement qu'une altération de celui d'Ashtoret, que la déesse syrienne a passé chez les Grecs de Cypre[3]; la même influence a porté la déesse et son culte plus loin vers l'ouest, à Cythère, tout contre la côte de l'Europe, et, sur cette côte même, à Corinthe et ailleurs encore. Ce sont là des faits incontestés; les défenseurs les plus jaloux de l'autochthonie des dieux olympiens n'osent pas nier cette origine; mais ils appellent Aphrodite la *seule étrangère* de l'Olympe. Cette assertion est-elle fondée? Nous ne le croyons pas. Si les chemins suivis sur le continent par les influences orientales sont moins faciles à relever, les découvertes des Botta et des

1. Voir surtout le mémoire, si riche d'idées et de faits, qu'Ernest Curtius a publié sous ce titre : *Die Griechische Gœtterlehre von geschichtlichem Standpunkte* (*Preussische Iahrbucher*, t. XXXVI, 1875). Nous y avons, dans les pages qui suivent, fait de nombreux emprunts.

2. Pour ce qui est des éléments que les religions orientales ont fournis au panthéon grec par l'intermédiaire des Phéniciens, on ne saurait refuser de tenir grand compte du hardi et brillant mémoire de V. Bérard (*De l'origine des cultes arcadiens. Essai de méthode en mythologie grecque*, in-8°, 378 pages, 1894, Thorin). Il y a sans doute dans ce travail quelque confusion et trop d'hypothèses, hypothèses dont beaucoup paraissent hasardées, surtout parce que l'auteur n'a pas pris la peine de les dégager les unes des autres et de consacrer à chacune d'elles une exposition méthodique; mais il n'en a pas moins démontré que l'influence phénicienne s'était fait sentir en Grèce jusque dans des districts où jusqu'à présent on n'avait même pas songé à en chercher la trace. Il reconnaît un Baal syrien dans le Zeus que l'on honorait sur le mont Lycée par des sacrifices humains, et cette conjecture présente le plus haut degré de vraisemblance auquel puissent aboutir de telles recherches. Parmi les indices qui témoignent des relations établies entre les Phéniciens et les ancêtres des Grecs de l'histoire, il ne faut pas oublier de mentionner les nombreux termes que la langue grecque a tirés du fonds commun des idiomes sémitiques et qui désignent surtout soit des plantes et des animaux, soit des produits et des objets usuels importés par le commerce. On en a dressé diverses listes; la plus complète peut-être est celle qu'a présentée W. Muss-Arnolt, sous ce titre : *On semitic words in Greek and Latin* (*Transactions of the American philological Association*, t. XIII, 1892, in-8°, p. 35-156).

3. *Histoire de l'Art*, t. III, p. 262, n. 1.

Layard, des Place et des Sarzec, l'étude des sculptures assyriennes et des inscriptions cunéiformes révèlent de jour en jour, entre la Grèce et l'Assyrie, des rapports que l'on ne soupçonnait pas autrefois. Nous commençons à mieux concevoir la nature de la divinité féminine qui, dans les religions sémitiques, se groupe, sur le premier plan, avec le grand dieu mâle : c'est un même être sous différents noms, Belit (Beltis, Mylitta) à Babylone, Istar en Assyrie, Nana en Élymaïde, Annat dans la Chaldée méridionale. Tous ces noms, dont chacun désigne un aspect particulier de cette essence divine, s'appliquent également à une déesse dont l'activité n'est point limitée à tels ou tels corps isolés de la nature, à telle ou telle de ses manifestations, mais n'est autre chose que la puissance même de cette nature, le principe humide de tout devenir, la matrice qui reçoit tous les germes, qui enfante sans trêve et nourrit sans jamais s'épuiser.

Cette divinité d'origine chaldéenne, on la retrouve dans l'Asie Antérieure, sur le sol occupé par des peuples de diverses races, par ces Hétéens dont la langue et les affinités ethniques n'ont pas encore été bien définies, par les Sémites de la Cappadoce et de la Cilicie, par les Aryens de l'Arménie et de la Phrygie, de la Lydie et de la Carie. Elle est adorée, en Arménie, sous le nom de la grande déesse Artémis, sous celui de Ma en Cappadoce, d'Anaïtis à Zéla dans le Pont. A propos de ce dernier sanctuaire, l'origine mésopotamienne de ce culte est attestée par Strabon, comme elle l'est aussi pour l'Arménie [1]. Ainsi les principaux foyers du culte de cette grande déesse nature se répartissent, comme autant de stations, sur les principales routes de caravanes qui conduisent vers l'Euxin et la mer Égée, et cela à travers le territoire de peuples qui sont les proches parents des tribus grecques établies sur la côte. Pourquoi la transmission se serait-elle arrêtée à la limite du territoire de ces tribus, pourquoi le fil se serait-il brisé au moment où il atteignait le rivage de ces deux mers? Tout le long de leurs côtes nous trouvons une série de sanctuaires de divinités féminines, qui présentent toutes une même conception fondamentale, conception qui, sur ces côtes découpées en un si grand nombre de petits États autonomes, a subi divers changements de forme, dans l'esprit actif et subtil des Grecs. Si l'on a méconnu l'identité primitive, c'est que l'on a trop isolé les Grecs de leurs voisins. Les métaux précieux livrés aux Grecs en lingots et en flans pesés d'après l'étalon babylonien recevaient

1. Strabon, XVI, i, 4; XI, xiv, 16.

de leurs mains une empreinte qui leur permettait ensuite de courir comme monnaies nationales; ainsi les idées religieuses qui dominaient dans l'Asie Antérieure, adoptées par les Grecs, ont été comme surfrappées par eux et marquées d'un nouveau coin. Sur les côtes de l'Archipel, l'idée panthéistique se brise en tant de rayons, que l'on a pu méconnaître jusqu'à nos jours l'unité du foyer primitif.

Ces principes posés, on n'a pas de peine à constater quelles traces ont gardées de cette origine plusieurs des divinités que la Grèce avait faites siennes au point d'oublier parfois d'où elles étaient venues. La déesse nature de l'Asie était vénérée sur le Sipyle sous le nom de Rhéa-Cybèle, et, quand les Éoliens et les Ioniens lui adressèrent leurs hommages, ils n'oublièrent pas qu'elle était la souveraine des monts de la Phrygie; mais il n'en est pas de même pour Artémis, dont le nom paraît être de provenance arménienne ou phrygienne. Artémis, qu'un lien d'étroite parenté rattache déjà, chez Homère, à Apollon, est une des figures divines auxquelles l'imagination grecque réussit, avec le temps, à donner la forme la plus accomplie; mais cette forme, résultat d'une élaboration prolongée, ne prévalut pas partout, et c'est la déesse orientale que l'on reconnaît dans l'Artémis du sanctuaire d'Éphèse, point où viennent converger les influences phéniciennes qui s'exercent par mer et l'influence assyrienne transmise par terre au moyen de toute une série d'intermédiaires; rien n'est moins dans le goût grec que l'aspect étrange de ce simulacre, dont le corps est couvert, du haut en bas, de plusieurs rangs de mamelles[1]. Le culte célèbre d'Héra à Samos a le même fond que celui d'Éphèse. Toutes ces divinités de l'Asie Mineure ont le même caractère de vague omnipotence, la même physionomie indéterminée. Il en est autrement sur le sol de l'Europe. Là, chez les Grecs et les Italiotes, partout tendance marquée à individualiser les dieux. L'idée du dieu suprême, telle que la réalise le type de Zeus, est restée prédominante en Europe; elle a empêché cette déesse nature de prendre dans l'Hellade la même suprématie qu'à Cypre ou à Éphèse. Ce qui a été aussi propre à la Grèce, ce sont les efforts faits pour établir une relation définie entre cette déesse et Zeus, dont elle est devenue ici l'épouse, là l'amante, ailleurs la fille, riche matière aux inventions des poètes. Ici, où la déesse est conçue comme errante, elle est l'objet d'un amour furtif de Zeus : c'est le cas d'Io et

1. Sur l'Artémis d'Éphèse et la transmission à la colonie grecque d'un culte tout asiatique, voir le mémoire d'Ernest Curtius, *Beitræge zur Geschichte und Topographie Kleinasiens (Ephesos, Pergamon, Smyrna, Sardes)*, in-4°, 1872.

d'Europe ; là, adorée comme déesse sédentaire, elle est unie à Zeus par un lien officiel ; on célébrait à Argos le mariage de Zeus et d'Héra, à Dodone celui de Zeus et de Dioné. Une très antique tradition, qui fait de Dioné une fille de l'Océan, atteste que son culte, apporté d'au delà de la mer, est venu s'ajouter à celui de Zeus. On remarquera aussi la place que tiennent dans plusieurs de ces cultes, dans ceux par exemple d'Aphrodite et Dioné, la colombe, l'oiseau de la déesse syrienne.

Il n'est pas jusqu'au personnage d'Athéna, si profondément grec sous l'aspect que lui ont prêté la poésie et l'art, qui ne laisse encore apercevoir quelques traits à demi effacés où l'on croit deviner l'influence du prototype exotique dont il a été tiré tant d'épreuves diverses, et cette impression est plus forte encore quand on étudie les mythes de Déméter et de Kora. Kora, sous le titre de *Despoina*, « la Souveraine », prend, dans certains endroits, le rôle d'une divinité suprême, et se confond ici avec Cybèle, là avec Aphrodite, avec qui elle a en commun certains emblèmes. Déméter est une dispensatrice de la vie ; ses attributs étaient parfois ceux d'Aphrodite, parfois ceux d'Athéna ou de Cybèle. Au fond de son deuil se cache une idée analogue à celle qu'exprime la douleur d'Aphrodite pleurant sur Adonis. Pas de déesses qui aient mieux gardé que Déméter et Kora leur caractère naturaliste, qui aient moins pris un caractère éthique et politique.

Toutes brèves qu'elles soient, ces indications suffisent à faire reconnaître dans plusieurs des principales déesses de la Grèce des formes variées d'un même type divin, qui représente la puissance de la nature opérant dans le sol humide et nourrie par la rosée du ciel. Ainsi s'évanouit la distinction que l'on a prétendu établir entre Aphrodite et les autres habitantes de l'Olympe. Aphrodite n'est pas la seule fille de l'Asie qui ait reçu du génie hospitalier de la Grèce des lettres de grande naturalisation. C'est ainsi que s'abaisse et s'ouvre par larges brèches, à chaque découverte que fait l'histoire, cette barrière que l'orgueil national avait jadis dressée entre les Hellènes et ceux qu'ils appelaient les Barbares, clôture imaginaire devant laquelle, dans les temps modernes, s'étaient trop longtemps arrêtés une science incomplète et un enthousiasme où entrait quelque superstition ; mais l'originalité, mais la beauté des divinités grecques ne perdent rien à ce changement du point de vue. Nous n'en admirons que plus l'activité créatrice du génie grec, en voyant ce qu'il a su faire de cette idée sans forme, qui n'avait en Orient trouvé à s'exprimer que par une accumu-

lation indéfinie de symboles. De ce panthéisme qui se prête mal aux conditions de la plastique, l'art grec a tiré des personnes libres et vivantes, de cette déesse universelle des dieux nationaux. Suivant que les cités grecques se sont plus ou moins écartées du type oriental primitif, elles sont arrivées à un degré de civilisation plus ou moins haut : c'est ains que nous voyons le culte garder un caractère bien plus matérialiste à Corinthe et à Patræ en Achaïe, où se perpétue l'institution des courtisanes hiérodules, qu'à Delphes et à Athènes; or Athènes et Delphes ont pris une bien autre part au développement du génie grec que Patræ ou même que l'industrieuse et commerçante Corinthe.

Autre conclusion : il faut renoncer à chercher l'origine de chacune des déesses de l'Olympe grec dans autant de conceptions primitives différentes qu'il y a de divinités distinctes. La *mythologie* devient ainsi une *morphologie*. Si c'était ici le lieu d'aborder cette étude, ce que nous aurions à chercher, c'est comment une idée très générale a été conçue et modifiée par les diverses tribus grecques, de quel cachet particulier chacune l'a marquée. Rien n'est plus intéressant que de suivre l'esprit grec dans ce travail de transformation et d'appropriation, que de retrouver les méthodes qu'il y a spontanément employées. Ce travail était déjà très avancé lorsque les arts du dessin ont commencé de lui prêter leur concours; mais eux seuls pouvaient le pousser plus loin et l'achever. C'est par sa forme que se détermine l'être vivant; or cette forme décrite n'est jamais perçue qu'en gros; seule la forme imprimée à la matière comporte cette précision qui permet de marquer, par les variations de la couleur et surtout par les inflexions du contour, la différence des âmes, de la marquer assez nettement pour que tel visage et tel corps donnent à qui les regarde la sensation de l'individu, d'un être unique au monde, qui se distingue, par certains traits particuliers, de tous les êtres auxquels il ressemble assez pour prendre rang dans le même genre et dans la même espèce.

La partie la plus intéressante du livre que nous nous proposons d'écrire, ce sera l'histoire des efforts que la plastique a tentés pour continuer ce travail et le conduire à son terme, efforts qui, de siècle en siècle, ont été plus heureux à mesure que l'exécution devenait plus sûre et plus libre. C'était le poète qui avait le premier donné une certaine consistance à ces types supérieurs, ébauchés lentement par une pensée, qui sous les apparences de la naïveté avait déjà une singulière puissance d'analyse; c'était lui qui avait tracé comme la première esquisse des figures dans lesquelles se sont incarnées ces conceptions

théoriques; mais c'est l'artiste qui a repris et arrêté le contour, qui a modelé le visage et les membres de ces images et qui les a faites si merveilleusement belles, qu'elles se sont imposées pour jamais à l'imagination des hommes.

Il y a quinze siècles qu'ont été abattus les autels de Zeus et d'Apollon, d'Aphrodite et d'Athéna; cependant, aujourd'hui encore, lorsque l'art entreprend de traduire des idées générales, il ne peut se dérober à la tentation ou plutôt à la nécessité d'avoir recours aux formes que la plastique grecque a jadis créées à cette même fin. De toutes les solutions que comporte le problème, celle que les Grecs ont trouvée est encore la plus satisfaisante, et, dès qu'on l'adopte, les données et la méthode ne changeant point, on aboutit au même résultat. Nos idées sont plus complexes que celles des anciens, et nos sentiments ont des nuances que leur âme plus simple ne connaissait pas. L'artiste moderne se préoccupera de marquer cette différence ou, si l'on veut, cette supériorité. Pour obtenir cet effet, il comptera moins sur la diversité des attributs que sur la puissance et la profondeur de l'expression; il voudra mettre dans la physionomie de ses figures quelque chose qui ne soit pas dans les marbres antiques, je ne sais quoi de plus fin et de plus varié, de plus ému et de plus touchant; mais, alors même qu'il réussira dans cette tentative, il sera encore le disciple et le continuateur des maîtres grecs. A leur exemple et comme eux, c'est à l'étude subtile et passionnée de la forme humaine qu'il demandera le moyen de rendre sensible aux yeux ce qui, par soi-même, ne semblait pas pouvoir être représenté par des lignes et par des couleurs, les modes principaux de l'être, les idées de genre, de force et de qualité.



CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE

§ 1. — LES CONDITIONS FAITES A L'ARCHITECTURE PAR L'INVASION DORIENNE

Si nous nous sommes fait une idée exacte des caractères généraux de la période qui suit la chute des royaumes achéens, nous ne devons pas nous attendre à y relever la trace d'un développement original et brillant de l'architecture. Des tribus belliqueuses et pauvres ont menacé, harcelé, puis, dans la plupart des cantons, réduit à l'exil les derniers représentants des antiques dynasties. Les envahisseurs se sont emparés des meilleures terres ; ils ont réduit à une situation secondaire, en dépit de leurs remparts et de leurs monuments grandioses, les cités royales des princes minyens d'Iolcos et d'Orchomène, des princes pélopides de Mycènes, de Tirynthe et d'Amyclées. Après la victoire, les chefs qui avaient mené au combat les bandes doriennes vécurent, comme l'ont toujours fait les rois de Sparte, dans leurs domaines ruraux, au milieu des tenanciers par lesquels ils les faisaient cultiver ; ils n'avaient pas encore eu le temps de contracter l'habitude du luxe et le goût des bâtiments. Quant aux vaincus, à ces groupes d'émigrants qui avaient fui, le long des côtes de la Thrace ou à travers les îles de l'Archipel, puis qui avaient eu à batailler contre les Mysiens, les Lydiens et les Cariens pour finir par se fixer en Asie Mineure, ils avaient trop à faire, dans les premiers moments, pour songer à entreprendre des constructions de quelque importance ; c'est seulement après bien des années de possession tranquille que pourrait s'éveiller, chez les représentants des grandes familles achéennes, princes héréditaires des cités nouvelles, le désir de mettre à profit la sécurité retrouvée et l'opulence reconquise pour se construire des palais qui,

parleur ampleur et leur décor, rappelassent ceux où la poésie populaire faisait vivre les héros leurs ancêtres.

Entre le XIᵉ et le VIIIᵉ siècle, l'architecture n'a donc guère pu que persévérer, par une sorte de routine, dans les pratiques déjà consacrées par l'usage. Il ne semble pas que, pendant tout cet espace de temps, les conditions du milieu social aient été très favorables à l'essor de cet art ; on n'a point eu à élever des édifices tels que les enceintes cyclopéennes de l'Argolide, que le palais de Tirynthe et que les tombes à coupole de Mycènes. Dans toute l'étendue des vastes espaces de terrain sur lesquels portent nos recherches, nous ne rencontrerons pas la ruine ou même les vestiges d'un seul bâtiment que nous osions attribuer, avec pleine assurance, à l'un ou à l'autre des trois ou quatre siècles qui se sont écoulés entre l'invasion dorienne et les premières olympiades. Cette lacune de la tradition monumentale, nous ne pourrons essayer de la combler qu'à l'aide des renseignements épars qui se rencontrent dans les auteurs, surtout dans les poèmes homériques.

§ 2. — LES MATÉRIAUX ET LA CONSTRUCTION

L'entrée des Doriens dans le Péloponèse n'a rien dû changer aux habitudes du maçon grec. Les nouveaux venus firent bâtir leurs maisons par les ouvriers qu'ils trouvaient dans le pays, et les émigrants portèrent sur les rives opposées de la mer Égée les méthodes que leurs pères leur avaient transmises. Le moellon et la brique crue continuèrent à former le corps de la plupart des constructions. Homère ne fait pas mention de ces matériaux ; c'est que, comme dans les murs des habitations de Tirynthe et de Mycènes, ils étaient partout cachés soit sous des panneaux de bois ou des revêtements de métal, soit sous des crépis qui les dérobaient au regard. Il y a peut-être une allusion à ces crépis dans un passage de l'*Odyssée*[1]. C'est à propos des pierres polies sur lesquelles les princes du peuple, comme Nestor à Pylos, s'assoient devant la porte de la demeure royale. Le poète dit que ces pierres sont « blanches », et il ajoute deux mots, ἀποστίλβοντες ἀλείφατος, que les scoliastes interprétaient ainsi : « brillantes *comme* si elles étaient frottées d'un corps gras » ; mais ils introduisent là un *comme* qui n'est

1. *Odyssée*, III, 406-408. HELBIG, *L'épopée homérique expliquée par les monuments*, (traduction Trawinski, Didot, in-8, 1894), p. 124-125.

pas dans le texte; on ne saurait supposer que Nestor s'assît sur un banc huilé, qui aurait taché ses vêtements. N'est-il pas plus naturel de traduire ἄλειφαρ par enduit? Les pierres auraient été passées au lait de chaux. A Tirynthe, ce n'est pas seulement sur les pans de blocage dont est faite la muraille que l'on rencontre ces enduits calcaires; on en trouve aussi la trace sur les gros blocs de brèche ou de grès taillés à la scie, qui jouaient le rôle d'antes en avant de la tête des murs[1].

Si, dans le plus grand nombre des bâtisses, ces crépis servaient à dissimuler la pauvreté de l'appareil, il y avait pourtant des constructions plus soignées où la pierre restait apparente. C'est ce genre de construction que le poète a en vue quand il compare les rangs pressés des Myrmidons aux « pierres serrées (πυκινοὶ λίθοι) que le maçon ajuste lorsqu'il élève une haute maison qui devra résister à la force des vents[2] »; il se représente un mur où les pierres, d'assez grande dimension, ne laissent pas prise, grâce à l'agencement des joints, aux souffles de la tempête. Homère donne ailleurs une autre épithète non moins expressive aux pierres qui entrent dans la composition de ces murs : c'est en « pierres polies » (ξεστοὶ λίθοι), dit-il, qu'étaient bâties les cinquante chambres du palais de Priam et la demeure de la magicienne Circé[3]. Ces murs en « pierres serrées », en « pierres polies », que les chantres épiques avaient sous les yeux, on peut se les figurer assez semblables à ceux où s'encadre, à Mycènes, la Porte aux lions. Ils étaient bâtis par lits d'assises réglées; les parements étaient dressés à l'outil.

Rien ne donne à croire que l'on se soit alors piqué de mettre en œuvre des matériaux d'un très fort échantillon, tels que ceux dont l'énormité étonne à Tirynthe et à Mycènes. Le mégalithisme suppose des ambitions que ne paraissent pas avoir éprouvées les hommes de ce temps; il suppose le concours de bras très nombreux que l'on n'a point à ménager. Ces conditions avaient été réalisées, au cours de l'âge primitif, sur plusieurs points du monde grec. Mais, pendant la période suivante, l'état social s'est moins prêté à favoriser ce genre d'effort. C'est ce dont les anciens eux-mêmes ont eu le sentiment. Ils n'ont jamais hésité sur la date très reculée qu'il convenait d'assigner aux enceintes et aux tombeaux où nous avons reconnu un legs de la civilisation achéenne; ils les ont toujours attribués à cet âge mythique dont

1. DOERPFELD dans SCHLIEMANN, *Tirynthe*, p. 247.
2. *Iliade*, XVI, 212-213. Cf. *Odyssée*, XXIII, 193.
3. *Ibid.*, VI, 244 ; *Odyssée*, X, 210, 253.

la guerre de Troie était le grand événement et qui se fermait par la conquête dorienne.

Il n'est pas question dans Homère de brique cuite ni de tuile; c'était seulement pour fabriquer les vases que l'on soumettait l'argile à la chaleur du four. Quant au bois, il continuait de jouer dans la construction un rôle aussi considérable que par le passé. Les montagnes de la Grèce devaient encore être partout couvertes d'épaisses forêts.

Ce bois qu'il avait à discrétion, l'ouvrier l'insérait, en chaînage de poutres entre-coisées, dans son blocage de moellons, dans ses massifs de brique crue ou de terre pilonnée; c'est ainsi qu'était construit le rempart que les Grecs avaient dressé, sur la rive de l'Hellespont, en avant de leurs vaisseaux. Les poèmes renferment aussi plusieurs allusions aux poutres de sapin dont étaient faites les charpentes des toits [1], aux madriers de cyprès qui formaient les jambages des portes et aux pièces de frêne qui servaient de seuils [2]. Le poète n'oublie pas les planches (σανίδες) qui, dans ces mêmes portes, constituaient le battant [3]. Il applique d'ordinaire aux planches dont étaient composés ces panneaux l'épithète de *brillantes* (φαεινaί) [4]. Elles n'étaient pourtant pas toutes garnies de plaques de métal, comme les portes du palais d'Alkinoos, où resplendissait l'or, comme les portes de bronze du Tartare [5]. Le plus souvent c'était le poli du bois, frotté peut-être d'un vernis, qui donnait ce luisant.

Il est vraisemblable aussi que les supports qui soutenaient les poutres du toit, dans les grandes salles des palais homériques, étaient tous de bois, comme dans les palais de Tirynthe et de Mycènes; c'étaient des troncs d'arbre que les colonnes qui, chez Alkinoos, se dressaient autour du foyer, ces colonnes où Arété appuie son siège, où l'on suspend, à un crochet, la lyre de Démodocos. Homère ne s'explique pas à ce sujet; mais Pausanias vit à Olympie une vieille colonne de bois, fendue du haut en bas et maintenue par des cordes. Pour abriter ce fût que l'on disait avoir appartenu à la maison d'Œnomaos, on avait posé, par-dessus, un toit, qui portait sur quatre colonnes de pierre [6].

1. *Odyssée*, XIX, 37.
2. *Ibid.*, XVII, 339.
3. *Ibid.*, II, 344 XXI, 137.
4. *Iliade*, XIV, 169; *Odyssée*, VI, 19; X, 230, 256, 312, etc.
5. *Odyssée*, VII, 83, 88; *Iliade*, VIII, 15.
6. Pausanias, V, xx, 3.

§ 3. — L'ARCHITECTURE FUNÉRAIRE

Entre l'âge où les exploits des héros achéens ont fourni à la poésie épique la première matière de ses chants et celui où cette poésie meurt après avoir achevé son œuvre, il s'est produit dans les usages un changement notable : le rite de l'incinération s'est introduit en Grèce ; il a tendu à remplacer dans les funérailles celui de l'inhumation. Pas un héros ne succombe, devant les murs de Troie, sans que s'allume pour lui le feu du bûcher. Ce serait un affront pour le mort que de ne pas être étendu sur cette dernière couche par la main d'un ami ou d'un parent. Celui-ci, pour activer la combustion, enveloppera le cadavre dans la graisse des victimes égorgées ; il posera près de lui des amphores pleines d'huile et de vin, dont le contenu se répandra sur le brasier ; il approchera la torche des branchages secs, puis, quand la flamme aura fait son œuvre, il recueillera, parmi les cendres encore tièdes, les ossements blanchis et les déposera dans l'urne funéraire [1].

Par quelle voie cette pratique de la crémation s'est-elle répandue dans le monde grec ? Les Grecs l'ont-ils reçue de l'un des peuples avec lesquels ils étaient en contact ? Ou bien y sont-ils venus d'eux-mêmes, quand se sont modifiées les idées qu'ils se faisaient de la condition des morts ? Nous avons essayé ailleurs de résoudre ce problème ; nous nous bornerons ici à résumer les conclusions auxquelles nous sommes arrivé [2].

La crémation n'est pas un emprunt que la Grèce ait fait à l'étranger. Il n'y a trace de ce rite ni en Égypte, ni en Phénicie, ni chez les peuples de l'Asie Mineure, tels que Cariens, Lydiens et Phrygiens. C'est au travail spontané de l'esprit grec que nous devons demander la raison de ce changement. Cette raison, on a cru la trouver dans l'existence précaire que l'invasion dorienne avait faite aux tribus qui s'étaient vues forcées de quitter leurs demeures pour aller en chercher d'autres dans les îles, en Thrace et en Asie [3]. Ceux des leurs qu'elles perdaient au cours de ces migrations, elles ne pouvaient plus les

1. *Iliade*, XXIII, 160-178, 249-255 ; XXIV, 787-801 ; *Odyssée*, XXIV, 65-84.

2. G. Perrot, *La religion de la mort et les rites funéraires en Grèce. Inhumation et incinération* (*Revue des Deux Mondes*, 1895, t. CXXXII, p. 96-127). Voir aussi le beau ivre d'Erwin Rohde, *Psyché, Seelencult und Unsterblichkeitsglaube bei den Griechen*, 1894, in-8°. C'est à la fois l'ouvrage d'un savant philologue et d'un pénétrant analyste des idées, d'un historien philosophe.

3. Helbig, *L'épopée homérique*, p. 83.

déposer, près de leurs ancêtres, dans un caveau de famille. Les enterrer dans un canton que l'on quitterait demain, c'était condamner leur dépouille à demeurer pour toujours privée de ces hommages qui étaient la consolation du mort ; c'était même l'exposer, dans cette tombe sur laquelle personne ne veillerait, à se sentir un jour rejetée à la surface du sol par le fer de la bêche. Le moyen de défendre contre toute profanation les restes des êtres chéris, on l'aurait trouvé dans la crémation. Un vase où seraient renfermés les ossements calcinés, on pourrait toujours, de campement en campement, l'emporter avec soi, jusqu'à l'heure où, parvenue au terme de ses pérégrinations, la tribu confierait enfin ce dépôt à une terre qui lui appartiendrait en propre. C'est de ce sentiment que se serait inspiré Homère, quand il fait proposer par Nestor de brûler sur un même bucher les corps de tous les guerriers qui venaient de succomber dans la première bataille et de réunir ensuite leurs cendres sous un même tertre, « afin, dit-il, que, lorsque nous retournerons dans notre patrie, nous rapportions aux enfants, chacun pour notre part, les os des pères [1] ».

Par malheur, ces deux vers paraissent n'être qu'une interpolation, due à un rhapsode qui aura eu souci d'expliquer pourquoi les Grecs auraient entrepris un si grand travail ; la raison qu'il en donne est des plus gauches. Tous ces ossements se mêleront dans le bûcher et dans le tombeau ; comment ensuite, au moment du départ, reconnaître ceux de tel ou de tel mort? Nulle part, d'ailleurs, il n'y a trace de cette préoccupation, dans aucun autre endroit des poèmes homériques. C'est sous des tertres élevés sur le rivage de l'Hellespont que continueront à reposer, après la victoire et le départ des Grecs, les cendres des héros qui auront succombé devant Troie.

On ne saurait donc expliquer le changement de rite que par la marche même de la pensée grecque. La conception primitive, c'était celle d'une vie très analogue à celle que nous menons sous le soleil, d'une vie incomplète et sans cesse défaillante qui se continuait dans le tombeau, tant que la piété des vivants s'appliquait à la soutenir par le sacrifice. Cette conception avait déterminé le caractère du tombeau mycénien ; elle l'avait fait, comme le tombeau égyptien, la copie réduite de la demeure du vivant. Cependant l'esprit, tout disposé qu'il fût à se contenter, en pareille matière, d'idées vagues et d'images confuses, finit par s'inquiéter des démentis que l'expérience ne cessait

1. *Iliade*, VII, 335-336.

d'infliger à cette hypothèse naïve de la survie dans la tombe. A la place de ce mort que l'on avait cru nourrir et désaltérer dans son sépulcre, on ne trouvait plus, lorsque celui-ci se rouvrait au bout de quelques années, que des ossements rongés par l'humidité. Devant ce néant, il devenait difficile d'affirmer la persistance de l'être, et cependant on ne pouvait se résoudre à admettre que rien ne subsistât plus de celui que, la veille encore, on avait vu plein de vie, de force et de sagesse.

On en vint alors à se demander s'il ne fallait pas chercher ailleurs ce que l'on ne trouvait plus dans la tombe, ce qui durait encore lorsque les organes avaient achevé de se dissoudre. Ce je ne sais quoi d'indéfinissable auquel on ne pouvait se décider à renoncer, on se le figura comme une sorte de reflet et de simulacre du corps, que celui-ci, avant de disparaître, projette dans l'espace; on le compara à une fumée, aux apparitions du rêve, à l'ombre que le soleil dessine sur un mur[1]. Le terme que l'on finit par employer de préférence pour le désigner, ce fut celui d'*image* (εἴδωλον). Si cette image n'avait pas d'épaisseur, si, quand les yeux la voyaient, le doigt ne pouvait pas la toucher, elle n'en gardait pas moins les traits de celui qu'elle représentait. Elle gardait aussi, avec le souvenir du passé, les sentiments qui avaient fait battre le cœur de l'homme dont elle perpétuait la forme. Presque immatérielle, légère et insaisissable, comment se serait-elle laissé enfermer dans la prison de la tombe? Il fallait pourtant qu'elle fût quelque part, qu'elle eût sa demeure. Cette demeure, ce fut un pays mystérieux pays de silence et de ténèbres, l'Hadès ou Érèbe.

Où plaçait-on l'Hadès? Personne n'aurait su le dire; c'était bien loin, vers le nord, sur le rivage de l'Océan; mais l'ombre, dès qu'elle était dégagée de la chair, trouvait d'elle-même le chemin, ce chemin par lequel tant d'autres ombres avaient déjà passé[2]. Ces ombres sœurs, ces « images de ceux qui avaient cessé de peiner » (εἴδωλα καμόντων), elle allait les rejoindre dans la morne étendue de la lande inculte, où fleurissait la pâle asphodèle. Avec le temps, de cette conception sortira celle du bonheur réservé aux justes dans l'Hadès et de la punition qui y frappe les méchants. Cette dernière conception correspond à un nouveau progrès de la pensée; elle apparaît déjà dans un vers de l'*Iliade* et

1. *Iliade*, XXIII, 100-101; *Odyssée*, X, 495; XI, 207-208.

2. L'idée que, pour trouver ce chemin, l'ombre ait besoin d'un guide, n'apparaît que dans le dernier livre de l'*Odyssée*, qui ne fait pas corps avec le reste du poème et n'y a été ajouté qu'assez tard. C'est là que se montre pour la première fois l'Hermès *psychopompe* ou conducteur des âmes (XXIV, 1-10).

dans une cinquantaine de vers de l'*Odyssée*[1]. L'un et l'autre de ces textes appartiennent à la série des retouches les plus récentes qu'aient subies les poèmes homériques.

Le récit de la visite d'Ulysse à l'Hadès laisse deviner combien l'esprit de l'homme était encore attaché à la première conjecture que lui ait suggérée l'énigme de la mort. Les fantômes que le héros a évoqués sont muets tant qu'ils n'ont pas trempé leurs lèvres dans le sang des victimes égorgées; alors seulement, quand ils l'ont bu, ils reprennent un éclair de vie; ils ont la force de parler. Ce trait n'est point ici à sa place; qu'ont à faire du boire et du manger ces ombres vaines, νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα, qui n'ont plus de chair? Le travail de la réflexion a eu beau aboutir à une solution du problème qui est moins matérialiste que la précédente, le poète y mêle, sans s'apercevoir de la contradiction, des éléments qui, logiquement, relèvent de la donnée que l'intelligence paraissait avoir dépassée et délaissée.

La croyance à l'Hadès, rendez-vous et séjour des ombres, n'a donc que très incomplètement triomphé; elle ne s'est pas substituée à la croyance plus ancienne; elle s'y est superposée, sans jamais descendre aussi avant dans les profondeurs de l'âme des peuples. Elle n'a pu cependant manquer d'avoir une certaine action sur les rites funéraires, et c'est par cette action que nous inclinerions à expliquer le changement qui s'est produit dans les usages, quand la Grèce a commencé de brûler les cadavres que jusqu'alors elle avait inhumés.

Pour Homère, il ne reste de l'homme, après le trépas, que l'ombre que cette ombre impalpable qui est pourtant le portrait physique et moral du défunt. Quelles particules ténues entraient dans la composition de ce fantôme, nul n'aurait su le dire; mais, en tout cas, elle n'était pas faite d'os, de tendons ni de fibres musculaires, de rien qui eût quelque consistance et quelque poids. Il semblait donc qu'elle ne pût naître, pour prendre ensuite son essor vers l'Hadès, que quand, serait détruite toute la matière organique. Les débris du corps, tant qu'ils n'auraient pas achevé de se dissoudre, empêcheraient la personne humaine de se transfigurer en une image incorporelle et comme de se volatiliser. Pour hâter le moment où s'accomplirait cette séparation, était-il un plus sûr moyen que de livrer ce corps aux ardeurs dévorantes de la flamme? C'est ce qu'ont certainement pensé les inventeurs de l'incinération; c'est ce que l'on devine dans la réponse que la mère

1. *Iliade*, XIX, 259-260. Cf. III, 279. *Odyssée*, XI, 575-625.

d'Ulysse adresse à son fils, quand celui-ci se plaint de ne pouvoir la presser dans ses bras :

> Telle est la loi qui s'impose aux mortels lorsqu'ils sont morts ;
> alors plus de nerfs qui maintiennent la chair et les os ;
> tout cela, la force puissante du feu brûlant le consume,
> après que la vie s'est retirée des os blancs.
> Mais l'âme s'envole ; elle s'envole comme un songe[1].

Là, le poète donne à entendre que c'est la flamme du bûcher qui dégage et qui affranchit l'âme, la *psyché*, laquelle n'est pas autre chose que ce qu'il appelle ailleurs l'image, l'*eidolon;* mais dans l'*Iliade* il traduit plus clairement encore la pensée de ses contemporains, quand il fait parler Patrocle qui apparait à Achille pendant la nuit, pour presser la célébration de ses propres funérailles :

> Ensevelis-moi le plus tôt possible, afin que je franchisse les portes de l'Hadès.
> Les âmes, les images des morts me repoussent bien loin ;
> elles ne me laissent pas les rejoindre en traversant le fleuve.
> J'erre ainsi tout autour de la demeure d'Hadès, de sa demeure aux larges portes.
> Allons, je t'en prie, donne-moi ta main ; car jamais plus
> je ne reviendrai de l'Hadès, lorsque vous m'aurez accordé les honneurs du bûcher[2]. »

On ne saurait marquer plus nettement l'effet décisif et libératoire de la crémation ; c'est comme un sacrement qui confère à celui qui l'a reçu le droit d'aller trouver, sinon le bonheur, tout au moins le repos dans l'asile commun des morts. Il a quelque chose de la vertu que possède, dans les croyances catholiques, l'absolution donnée par le prêtre au mourant[3].

On remarquera le dernier mot de Patrocle : « Une fois que je serai

1. *Odyssée*, XI, 218-221.
2. *Iliade*, XXIII, 71-74.
3. Comme Patrocle, Elpénor n'a pu pénétrer dans l'Hadès, parce que, quand il s'offre aux regards d'Ulysse, il n'a pas encore été brûlé (*Odyssée*, XI, 50-79). Ainsi que le fait remarquer Rohde (*Psyché*, p. 25), s'il est dit parfois que l'âme, aussitôt reçu le coup mortel, est *allée* ou *descendue* vers l'Hadès (Ἄϊδόσδε βέβηκεν, Ἄϊδόσδε κατῆλθεν), ce n'est là qu'une manière abrégée de parler, qui ne prétend pas à une pleine exactitude. Le poète s'exprime autrement lorsqu'il tient à bien marquer que le mort a pénétré dans les profondeurs de l'Hadès. Après avoir causé avec Ulysse sur cette sorte de frontière où le héros a convoqué les ombres, l'âme de Tirésias rentre dans l'intérieur de l'Hadès (Ψυχὴ μὲν ἔβη δόμον Ἄϊδος εἴσω, *Odyssée*, XI, 150). De même Andromaque, quand elle parle de son père et de ses sept frères qu'Achille a tués, mais auxquels il a accordé les honneurs du bûcher ; elle dit d'eux : οἱ μὲν πάντες ἰῷ κίον ἤματι Ἄϊδος εἴσω (*Iliade*, VI, 422).

entré dans l'Hadès, grâce à la flamme du bûcher, je ne reviendrai plus sur la terre. » Peut-être y a-t-il lieu de chercher là l'écho d'inquiétudes qui ont pu contribuer à suggérer aux Grecs l'idée de la crémation. On sait combien a été répandue au moyen âge, dans toute l'Europe, la crainte des *vampires*, comme on les appelait, de ces morts qui étaient censés sortir la nuit de leur tombe pour surprendre les vivants endormis et pour sucer leur sang. Ces croyances, qui paraissent avoir disparu de l'Occident, existent encore chez les Slaves de l'Autriche et chez ceux de la péninsule balkanique, ainsi que chez les Grecs des îles et du continent. Partout, pour mettre fin aux incursions du mort soupçonné d'être un vampire, on déterre son corps et on le brûle jusqu'à la dernière parcelle; cela fait, dans le village que désolaient ses attaques, on dormira en paix[1]. Si les Grecs d'aujourd'hui ne sont pas à l'abri de ces folles terreurs, pourquoi leurs ancêtres, il y a trois mille ans, n'y auraient-ils pas été sensibles? On a relevé chez les auteurs anciens maintes traces de superstitions analogues à celles qui se rapportent aux vampires et à leur activité meurtrière[2]; si ces superstitions continuaient à troubler les âmes dans la Grèce civilisée, c'est qu'elles avaient leurs racines dans un passé très reculé. Les générations qui ont cru le plus fermement à la présence, dans le tombeau, du mort toujours vivant, ne devaient pas laisser de trembler quand elles sentaient si près d'elles ce voisin redoutable, dont il leur était impossible de prévoir tous les caprices, alors qu'elles n'avaient sur lui, par le sacrifice propitiatoire, qu'une prise faible et intermittente. La destruction du corps par le feu, celle de ses dents qui pouvaient mordre, de ses ongles qui pouvaient déchirer la chair, mettait à l'abri de ce péril. Qu'aurait-on à redouter d'un fantôme, d'un fantôme d'ailleurs relégué dans l'Hadès lointain, qui refermait ses portes sur ceux auxquels il les avait ouvertes?

1. Voir PASHLEY, *Travels in Crete*, 1837, t. II, ch. XXVI. L'auteur y raconte de curieuses histoires de vampires, qu'il a recueillies chez les Sfakiotes et autres montagnards de la Crète.

2. Ce sont les fils de Médée qui, injustement mis à mort par les Corinthiens, punissaient ceux-ci de ce crime en faisant périr leurs enfants (PAUSANIAS, II, III, 6); c'est un des compagnons d'Ulysse qui, lapidé dans une ville d'Italie, à Témésa, se vengeait en y massacrant des gens de tout âge (PAUSANIAS, VI, VI, 3); ce sont surtout ces spectres féminins que l'on appelait, suivant les lieux, Empouses, Lamies ou Mormolykies. Elles se nourrissaient, croyait-on, de chair humaine; mais elles s'attaquaient de préférence aux corps jeunes et beaux, parce que le sang y est plus pur (PHILOSTRATE, *Vie d'Apollonios*, IV, 25). Platon parle aussi de certaines âmes impures qui, n'ayant pu s'affranchir complètement des liens de la chair, demeurent errantes, fantômes ténébreux, autour des tombeaux (*Phédon*, § 69).

Que de telles appréhensions aient ou non concouru à accréditer la nouvelle conception et le nouveau rite, celui-ci, là où il aurait prévalu, devait amener la décadence de l'architecture funéraire et l'appauvrissement de la tombe. Si la tombe n'était pas la demeure éternelle du mort, il n'était plus nécessaire de lui donner ces proportions spacieuses que nous avons admirées dans les tombes à coupole. Si elle était vide, l'âme s'étant envolée vers l'Hadès, pourquoi aurait-on continué d'y entasser des trésors tels que ceux qui ont été retrouvés dans les fosses de l'acropole mycénienne? Des cendres renfermées dans un vase tiennent d'ailleurs bien moins de place qu'un cadavre, et, pour mettre ce vase à l'abri de toute insulte, il n'était besoin que d'un trou creusé en terre[1]. Si l'homme n'avait pas partout le désir que sa mémoire lui survive, ce trou étroit eût été toute la tombe; mais on souhaitait qu'une marque visible indiquât aux générations futures le lieu où reposait la dépouille du prince ou du chef de guerre; à défaut d'inscription, on avait le tumulus qui, pointant au-dessus de la surface du sol, appellerait l'attention du passant, le provoquerait à demander quel était le héros auquel avait été élevé le monument[2]. Ce tumulus, c'était ce que l'on appelait le *signe* (σῆμα). Ce terme finit même, dans l'usage courant, par désigner, lorsqu'il s'agissait d'obsèques, le tertre funéraire. On disait dresser le signe, ou plutôt le *verser* (σῆμα χέειν), parce qu'il était fait de terre meuble et de cailloux que l'on répandait sur un soubassement formé de grosses pierres et entouré, à la périphérie, de grands blocs qui devaient empêcher le glissement des matériaux[3].

1. Les os de Patrocle sont recueillis dans une *phialè* d'or (*Iliade*, XXIII, 253), et ceux d'Hector dans une cassette d'or (XXIV, 795); on dépose ensuite ceux-ci dans une fosse (ἐς κοίλην κάπετον, *ibidem*, 797).

2. Cette préoccupation d'éterniser le souvenir se laisse deviner dans les paroles qu'Agamemnon adresse à Achille, en lui racontant comment on a célébré ses funérailles sous les murs de Troie : « Autour de tes os, nous, la sainte armée des Argiens, habiles à manier la lance, nous amoncelâmes un grand et louable tombeau sur une saillie des rivages du large Hellespont, afin qu'il fût visible au loin en mer pour les hommes qui sont nés et pour ceux qui viendront ensuite (*Odyssée*, XXIV, 80-84). »

3. Nulle part la méthode suivie n'est plus nettement indiquée que dans ces deux vers du XXIII[e] chant de l'*Iliade* (255-256) :

> Τορνώσαντο δὲ σῆμα θεμείλιά τε προβάλλοντο
> ἀμφὶ πυρήν· εἶθαρ δὲ χυτὴν ἐπὶ γαῖαν ἔχευαν.

La matière de ce soubassement (θεμείλια) est spécifiée au XXIV[e] chant (797-799) :

> αὐτὰρ ὕπερθεν (au-dessus de la fosse)
> πυκνοῖσι λάεσσι κατεστόρεσαν μεγάλοισιν·
> ῥίμφα δὲ σῆμ' ἔχεαν·

Ces tumulus, avec leurs pentes arrondies qui se revêtaient de gazon, ne différaient guère les uns des autres que par leur plus ou moins d'ampleur et par la dimension de la stèle que l'on plantait sur le sommet du tertre. Quand il décrit les obsèques de Patrocle ou celles d'Hector, le poète ne mentionne pas ces stèles ; mais c'est qu'il n'entre pas là dans tous les détails de la cérémonie : il lui suffisait d'en rappeler les circonstances principales. La plantation de la stèle paraît avoir été de rigueur; c'est ce que l'on peut inférer d'une formule qui est deux fois répétée dans l'*Iliade*. Quand Zeus se décide à laisser son fils chéri, Sarpédon, succomber sous les coups de Patrocle, il annonce que la Mort et le doux Sommeil l'emporteront jusqu'en Lycie, « où ses frères et ses amis l'honoreront d'un tumulus et d'une stèle; car c'est là l'hommage dû aux morts »[1]. L'usage de marquer par une stèle la place où un mort a été enseveli remonte à l'âge précédent. La stèle, nous l'avons trouvée, à Mycènes, dans l'enclos funéraire de l'Acropole et dans les tombes rupestres[2] ; nous avons même relevé quelques indices qui feraient supposer qu'elle surmontait aussi le dôme des grandes tombes bâties dans la ville basse[3]. La stèle est alors une pierre brute ou une pierre taillée à faces lisses ; mais parfois une de ces faces est décorée ou de motifs d'ornement ou de figures qui rappellent les occupations favorites du défunt[4]. Aurait-on encore trouvé, du temps d'Homère, sur les stèles, des dessins et des représentations de cette espèce? Rien ne le donne à penser. Quand Elpénor exprime à Ulysse le désir qu'un signe distinctif signale son tombeau aux yeux des hommes, ce qu'il souhaite, c'est qu'on dresse sur son tombeau la rame qu'il a si longtemps tenue en main[5].

L'érection du tertre est alors si bien entrée dans les usages, que l'on n'y renonce pas alors même que l'on n'a pu brûler le défunt sur le bûcher. Dans ce cas, on croit encore s'acquitter d'un devoir en construisant le tumulus ; celui-ci, quoique vide, prolongera la mémoire du mort; les honneurs qui seront rendus à cette tombe fictive, s'ils n'ont pas la même efficacité que la crémation et que l'ensevelissement, seront, en attendant mieux, une satisfaction accordée à l'âme errante. C'est ce que Télémaque se propose de faire le jour où il aurait

1. *Iliade*, XVI, 456, 674.
2. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 547, 586, 763-775.
3. *Ibid.*, t. VI, p. 601.
4. *Ibid.*, t. VI, fig. 359, 360, 361, 362, 364.
5. *Odyssée*, XI, 75-78; XII, 10-15.

obtenu la certitude de la mort d'Ulysse : il lui élèverait un cénotaphe[1].

Si le développement de conceptions du genre de celles que nous avons analysées avait pu être soumis aux règles d'une logique rigoureuse, le culte des morts aurait cessé comme de plein droit là où prévalait le rite de l'incinération. Toute offrande est intéressée. Les sacrifices que l'on offrait sur la tombe avaient pour objet d'assurer aux vivants les bons offices des morts ; quand ceux-ci seraient enfermés dans l'Hadès, on n'aurait plus aucune raison de leur faire ces cadeaux ; aussi ne trouve-t-on, chez Homère, aucune allusion à un culte qui devrait se continuer, d'anniversaire en anniversaire, sur ces tumulus que l'on élève aux héros. Cependant, c'est encore de l'ancienne croyance que s'inspire Achille, lorsque, le soir du jour où il a tué Hector, il fait couler tout autour du corps de Patrocle le sang des victimes[2], lorsque le lendemain matin les Myrmidons coupent leurs cheveux et les répandent sur le corps, lorsque Achille met sa propre chevelure dans les mains de son ami, lorsque enfin, autour du bûcher, qu'il arrose d'huile et de miel, il immole des moutons et des bœufs, quatre chevaux, deux chiens qui avaient appartenu à Patrocle, et douze jeunes prisonniers troyens[3]. Ne sent-on pas encore là, dans ces libations et ces égorgements, l'empire persistant de l'idée primitive, du besoin que l'on éprouvait de fournir au mort une nourriture qui l'empêchât de périr d'inanition et des compagnons qui le servissent dans la tombe ?

C'est ainsi que, dans les funérailles princières, bien des traits rappelaient encore le régime antérieur, au prix d'une de ces inconséquences dont ne s'embarrassent guère le sentiment et l'imagination. Cependant l'adoption d'un rite nouveau n'avait pu manquer d'avoir ses effets. Du moment où l'on ne croyait plus que le mort habitât la tombe, pourquoi y aurait-on déposé des objets qui ne lui eussent été d'aucune utilité ? De là l'usage de brûler avec le mort, au lieu de les enfouir dans un caveau, les vêtements et les armes du défunt. « Brûle-moi avec mes armes, dit Elpénor à Ulysse, avec toutes celles que j'ai[4]. » De même, Achille, quand il a tué Eétion, le père d'Andromaque, « ne le dépouilla pas, dit le poète ; un respect religieux le lui défendit : mais il le brûla avec ses armes d'un beau travail et lui éleva un tumulus[5] ».

1. *Odyssée*, I, 290-292 ; II, 220-223.
2. *Iliade*, XXIII, 34.
3. *Ibid.*, XXIII, 135-153 ; 166-176.
4. *Odyssée*, XI, 74 ; XII, 13.
5. *Iliade*, VI, 417-419.

Dans le cas où le rite de l'incinération aurait prévalu partout avec les conséquences qu'il comporte, les nécropoles grecques de l'âge classique n'auraient pour ainsi dire rien eu à nous apprendre; la piété des générations successives n'y aurait pas accumulé ces précieux dépôts où les archéologues ont trouvé le meilleur de leur butin. Par bonheur, le rite de l'inhumation s'est maintenu à côté de celui de la crémation, et, là même où l'on fit usage du second, ce fut le premier qui demeura toujours comme le maître et l'ordonnateur de la tombe. Là où il coexistait avec son rival, il continua d'imposer, même à ceux qui s'en étaient dégagés, des pratiques qui, en théorie, ne trouvaient qu'en lui, en lui seul, leur justification. S'il garda ainsi, jusqu'aux derniers jours de l'antiquité, son empire tacite et souverain sur l'âme populaire, à plus forte raison l'autorité devait-elle en être à peine ébranlée vers le temps où s'achevait l'épopée. Aussi, tout en professant, au sujet de la condition des morts, la croyance dont les premiers linéaments se trouvent chez Homère, la Grèce n'a-t-elle point adopté le type de sépulture que cette croyance suggérerait. Si ce type est le seul dont Homère fasse mention, c'est que, pendant un certain temps, il a été en faveur dans ces cités de l'Éolie et de l'Ionie où la poésie épique a pris sa dernière forme; mais là même il n'a dû avoir qu'une vogue passagère, et, un peu plus tard, on y est revenu au caveau creusé dans le roc et plus ou moins richement meublé. Le modèle que semblent avoir eu sous les yeux les auteurs de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* ne se laisse donc guère reconnaître que dans les tertres qui se dressent encore sur plusieurs points de la plaine de Troie.

Schliemann a fait des fouilles dans tous ces tumulus, ainsi que dans la butte à laquelle était attachée, dans la Chersonèse de Thrace, le nom de Protésilas[1]. Ces fouilles lui ont permis de partager ces monuments en deux catégories. Il y en a qui ne sont que des pastiches dus au caprice d'un Adrien ou d'un Caracalla. Ces pastiches, nous n'avons pas à nous en occuper; l'intérêt ne se porte que sur ceux des tumulus qui paraissent remonter à un temps voisin de celui d'Homère. Tel semble être le cas pour celui qui, à 250 pas du rivage de l'Hellespont, au pied du cap Sigée, s'élève encore d'une douzaine de mètres audessus du niveau de la plaine. La position qu'il occupe permet de l'identifier, en toute vraisemblance, avec le tertre auquel il est fait allusion dans les poèmes homériques et où toute l'antiquité s'est

1. SCHLIEMANN, *Ilios*, ch. XII.

complu à voir le tombeau d'Achille. C'est bien un tertre de dimensions médiocres que visent ces mots qui sont placés par le poète dans la bouche d'Achille : « Je ne vous recommande pas de faire la tombe trop haute ; mais qu'elle soit convenable ; par la suite, vous la ferez plus large et plus haute, vous, Achéens, qui me survivrez et qui resterez dans les navires aux nombreux rangs de rames[1]. » Le diamètre de cette butte n'est, à la base, que de 30 mètres. Un puits, qui, du sommet, a été mené jusqu'au roc, n'a rien fait retrouver que, vers le bas, des mottes de terre mêlées à des morceaux de grès, et, plus haut, des couches d'argile qui alternent avec des couches d'un humus noi-



1. — Le tumulus d'Achille. Schliemann, *Ilios*, fig. 1651.

râtre. Point de charbons ni d'os ; si le tertre a reçu, enfermée dans un vase, la cendre d'un mort, ce dépôt ne s'est pas rencontré sur le chemin des ouvriers. Était-ce un vrai tombeau, était-ce un cénotaphe ? C'est ce que l'on ne pourrait savoir qu'en le détruisant tout entier. Ce serait beaucoup de peine pour un mince bénéfice, et peut-être regretterait-on d'avoir fait disparaître un monument vers lequel se sont tournés, en mémoire du poète, les yeux de tant d'obscurs ou illustres voyageurs (fig. 1).

Toute partielle qu'elle soit restée, la fouille a suffi pour fixer, d'une manière approximative, l'âge du tumulus. Schliemann partage en deux groupes les tessons qu'il y a recueillis. Le premier comprend les débris fort nombreux de vases mal cuits, à parois épaisses, à pâte grise ou noirâtre, dans lesquels il reconnaît une poterie commune qui a été fabriquée, en Troade, depuis l'époque la plus reculée jusqu'à la nais-

1. *Iliade*, XXIII, 245-248.

sance de la cité éolienne. Le second groupe est formé des restes d'une poterie plus fine et mieux cuite, à glaçure rouge ou noire, que décorent des bandes d'un ton foncé qui s'enlèvent sur un fond clair; ce que lui rappelle cette poterie, c'est celle qu'il a trouvée dans l'acropole mycénienne, en dehors des tombes royales.

Les sondages exécutés dans plusieurs autres tumulus ont donné des résultats à peu près pareils. Ils ont porté sur un tertre situé près de celui d'Achille et que Lechevalier a surnommé le *tombeau de Patrocle*, sur le *Pacha-tépeh*, sur le *Bésika-tépéh*, sur le *Karaagatch-tépeh* ou tombeau de Protésilas. Les dimensions varient : ainsi le Bésika-tépeh a 80 mètres de diamètre et $14^{m},50$ de haut; le Karaagatch-tépeh occupe une surface encore plus considérable. Dans cette dernière butte, la poterie, ornée de dessins incisés que remplit une poudre blanche, a un caractère plus primitif ; mais, à ces nuances près, la ressemblance est très marquée. Il n'y a point de chambre ménagée dans l'épaisseur du tertre; on n'aperçoit ni restes de constructions, ni débris humains, ni même vestiges du bûcher. Partout la tombe est réduite à n'être qu'un tas de terre; cette terre a été amoncelée au-dessus d'un corps inciméré dont jusqu'ici aucune trace ne s'est retrouvée, ou bien elle a été posée comme un sceau, sur un souvenir que la piété des survivants s'est proposé d'enclore, si l'on peut ainsi parler, dans le flanc du tumulus.

On n'a pas retrouvé ailleurs qu'en Troade et en Thrace de tumulus semblables à ceux que décrit le poète[1]; d'autre part, là où des tombes ont été rencontrées que l'on est en droit d'attribuer à la période qui suit de près l'invasion dorienne, le type auquel ces tombes se rattachent n'est pas celui que nous avons défini d'après l'*Iliade* et l'*Odyssée*; c'est, bien plutôt, avec quelques différences secondaires, celui de l'âge mycénien, comme on l'a constaté en étudiant les nécropoles attiques et surtout, à Athènes, le cimetière qui séparait le Céramique intérieur du Céramique

1. Il y a bien, en Asie Mineure, une nécropole où la rite de l'incinération a été seul employé et qui parait appartenir à la période dont nous nous occupons; c'est la nécropole carienne d'Assarlik, entre Halicarnasse et Myndos. Décrite par Paton et Duemmler, elle a été très bien étudiée par Helbig, qui a montré quelles analogies les sépultures y présentent avec celles dont il est question chez Homère (*Ueber die Nekropole von Assarlik in Karien*, dans les *Nachrichten der K. Gesellschaft der Wissenschaften zu Goettingen, philologisch-historische Klasse*, 1896, p. 233-252). La raison pour laquelle nous n'insistons pas ici sur ce cimetière, c'est qu'il ne nous parait pas prouvé que, comme Helbig le pense, ces tombes soient celles des premiers colons grecs qui se sont établis sur les côtes de la Carie; nous inclinerions plutôt à voir dans cette nécropole celle d'une de ces vieilles villes cariennes qui avaient précédé là les villes grecques et dont les murs se retrouvent sur plusieurs points de cette contrée (*Histoire de l'Art*, t. IV, l. VIII, ch. 3).

extérieur. Il a été ouvert là beaucoup de tombes qui contenaient une poterie d'un caractère très particulier, que les archéologues ont pris l'habitude d'appeler *poterie du Dipylon*, parce que c'est dans les sépultures voisines de la porte ainsi dénommée (la Porte Double) que les exemplaires de cette céramique ont été recueillis en plus grand nombre que partout ailleurs[1]. Les plus anciennes de ces tombes sont celles de générations qui, par la date où elles ont vécu, ne peuvent être très éloignées de ces Homérides ioniens dans les récits desquels il n'est fait mention que d'un seul rite, celui de l'incinération.

Or, et c'est ce que l'on ne constate pas sans surprise, si, vers ce temps, le rite de la crémation n'est pas inconnu dans la Grèce continentale, il n'y est pratiqué que par exception. Sur les dix-neuf tombes *dipyliennes* qui ont été fouillées dans la campagne de 1891, il n'y en avait qu'une où eût été sûrement enseveli un mort incinéré, et encore est-elle de celles qui, d'après le caractère de leur mobilier, paraissent les moins vieilles[2]; dans toutes les autres on a trouvé ou des squelettes entiers ou des ossements que la flamme n'avait pas calcinés. Le rite de l'incinération n'a jamais prévalu complètement dans le monde antique[3]. Les pauvres paraissent avoir toujours préféré l'inhumation, qui coûtait moins cher; mais ils n'étaient pas seuls à enterrer leurs morts.

Dans le cimetière du Dipylon, jusqu'aux VIe, V^e^ et IVe siècles, les morts incinérés sont mêlés aux morts inhumés; pourtant toutes ces tombes témoignent d'une certaine aisance[4]. Pour la Grèce même et

1. De toutes les relations auxquelles ces fouilles ont donné lieu, la plus développée est celle qui a trait aux fouilles exécutées en 1891, sous la direction de MM. Staïs et Kawerau, sur l'emplacement de la propriété Sapountzaki. Les résultats de ces recherches ont été exposés par MM. A. Brueckner et E. Pernice, sous ce titre : *Ein attischer Friedhof* (*Athen. Mitth.*, 1893, p. 73-208 et pl. VI-IX). C'est surtout à cet article que nous aurons sans cesse l'occasion de nous référer. Il y a aussi plus d'une donnée à relever dans le mémoire par lequel M. Hirschfeld a le premier défini les caractères de la poterie du Dipylon (*Annali dell' Instituto*, 1872, *Vasi Arcaici Ateniesi*, p. 131-182). Enfin un point de comparaison très précieux est fourni par les résultats des fouilles que M. Philios a exécutées à Éleusis, au-dessus de l'Acropole; il y a trouvé un petit cimetière contemporain des plus anciennes tombes du Céramique (Ἀνασκαφαὶ ἀρχαίων τάφων ἐν Ἐλευσῖνι, dans Ἐφημερίς, 1889, p. 172-174). Sur un cimetière de Salamine qui appartient à la transition entre l'âge mycénien et l'âge homérique, voir Kawadias, *Catalogue des Musées d'Athènes*, in-8°, 1895, p. 25-26. L'inhumation et l'incinération y étaient pratiquées en même temps.

2. *Ein attischer Friedhof*, p. 104-106, 148-150.

3. C'est ce que confirme le résultat auquel est arrivé M. Paolo Orsi, quand il a exhumé la plus vieille nécropole de Syracuse, celle qui comprend les tombes du VIIe et du VIe siècle, celle qui est dite *Del Fusco*. Il y a relevé 122 inhumations contre 5 incinérations (*Notizie degli scavi*, 1895, p. 110-111).

4. BRUECKNER et PERNICE, dans *Athen. Mittheil.*, 1893, p. 78-79.

pour d'autres pays, les textes des auteurs attestent l'emploi simultané des deux rites [1]. A Rome, tandis que la plupart des morts étaient portés sur le bûcher, une des plus grandes familles de la cité, la gens Cornelia, ne livrait point ses morts à la flamme. Sylla est le premier Cornelius qui ait été brûlé. Par crainte des vengeances populaires, ses proches dérogèrent pour lui à l'usage établi.

Comme les tombes que nous avons rencontrées à Mycènes dans l'enclos voisin de la Porte aux lions, la tombe du Dipylon est une fosse pratiquée en terre et parfois maçonnée en pierres sèches, que recouvraient soit des dalles de pierre, soit un plancher de bois [2]. Les ressauts ménagés à mi-hauteur des longs côtés devaient servir à supporter ce couvercle. Parfois le squelette a été déposé dans une jarre d'argile; c'est ce que l'on a fait pour un enfant, et même pour un adulte [3].

Les fosses du cimetière athénien sont moins creuses et moins grandes que celles de la nécropole où ont été ensevelis les prédécesseurs des Atrides; le fond n'en était qu'à 2 mètres au-dessous du sol, et les dimensions moyennes de ces cuves ne dépassent guère 2 mètres de long sur 1^{m},50 de large. Cette différence s'explique. Fosse, chambre bâtie et surmontée d'une coupole ou caveau ménagé dans le roc, la tombe mycénienne était une tombe de famille; la tombe du Dipylon n'a guère reçu qu'un seul cadavre. A Éleusis, deux ou trois corps ont été parfois mis dans un même trou [4]. Point d'orientation systématique, pas plus à Athènes qu'à Éleusis; les morts ont la tête indifféremment tournée vers le nord ou vers le sud, vers l'est ou vers l'ouest. Les cadavres étaient, à Athènes, étendus tout de leur long;

1. Solon, soutenant devant des arbitres lacédémoniens les prétentions d'Athènes, qui disputait à Mégare la propriété de l'île de Salamine, tira un argument du fait qu'à Salamine, comme à Athènes, les cadavres auraient eu, dans la tombe, la tête tournée vers l'occident, tandis que les Mégariens la tournaient vers l'orient. Un envoyé de Mégare contesta cette assertion; mais les objections qu'il présentait supposent l'usage courant du rite de l'inhumation, à la fois en Attique et en Mégaride (PLUTARQUE, *Solon*, X, 4-5). Hérodote (V, 8) signale chez les Thraces le mélange des deux rites.

2. Les dalles de pierre ont été trouvées en place à Éleusis (Ἐφημερίς, 1889, p. 187). Pour l'arrangement des tombes du Dipylon, voir *Ein attischer Friedhof*, p. 94, 105, 112, 133. On a remarqué dans la terre, au-dessus de ces fosses du Céramique, des traces de couleur, que l'on a expliquées en y voyant les restes du ton posé sur les planches qui servaient de couvercle à ces cuves (p. 150). Ce qui prouve qu'il y avait là une chambre munie de son plafond, c'est le trépied que l'on a trouvé dans la tombe voisine de l'abattoir (*Athen. Mitth.*, 1893, p. 415 et pl. XIV); on n'aurait pas exposé un meuble aussi élégant à être en contact avec la terre humide, qui l'eût bientôt dévoré.

3. *Ibidem*, p. 99, 133. Le pithos qui renfermait les restes d'un adulte a 1^{m},40 de haut et 1^{m},52 dans son plus grand diamètre. Le mort que l'on y a enseveli n'a pu l'être qu'accroupi, les genoux repliés. De même à Éleusis (Ἐφημερίς, 1889, p. 186).

4. Ἐφημερίς, 1889, p. 190.

à Éleusis, ils ont été parfois couchés sur la gauche, les jambes pliées en croix[1]. Ni à Athènes, ni à Éleusis, il n'y a trace de cercueil en bois; les corps ont dû être mis en terre enveloppés d'un simple linceul.

La tombe attique est donc plus modeste que celle de Mycènes; mais, à cela près, elle témoigne des mêmes préoccupations et des mêmes croyances. Des sacrifices paraissent avoir été offerts au mort avant l'ensevelissement; on trouve ici des cendres et des os d'animaux, soit dans la terre qui remplit la fosse, soit dans des assiettes, où étaient servis des mets préparés pour l'habitant de la tombe[2].

Divers liquides, eau, lait ou vin, devaient avoir été versés dans des vases communs, lourds de forme et sans ornements, dont le fond est encore tout noir de fumée; avant de descendre dans la tombe, ces vaisseaux avaient fait sur l'âtre de la maison un long service[3]. Ce sont au contraire des pièces très soignées que les hydries qui ont été rencontrées dans plusieurs de ces caveaux[4]. Elles ont un galbe assez élégant et sont décorées de peintures. On a conjecturé que ces hydries renfermaient l'eau du bain que le jeune homme ou la jeune fille, hôte de cette tombe, aurait pris la veille des noces, si la mort n'était venue le frapper avant l'heure. Nous aurions ici la forme la plus ancienne de ces *loutrophores* ou « vases à bain », que, dans l'âge classique, on avait l'habitude de dresser sur la tombe des célibataires, hommes ou femmes, et que plus tard on cisela sur le marbre des stèles[5]. Il n'y aurait plus eu alors, dans la représentation de la *loutrophore*, qu'un pur symbole; mais, pour que ce symbole ait été familier à tous les esprits, ne faut-il pas qu'un temps ait précédé où l'acte ainsi figuré était accompli réellement, où le bain était vraiment versé dans l'hydrie funéraire et enclos dans la tombe?

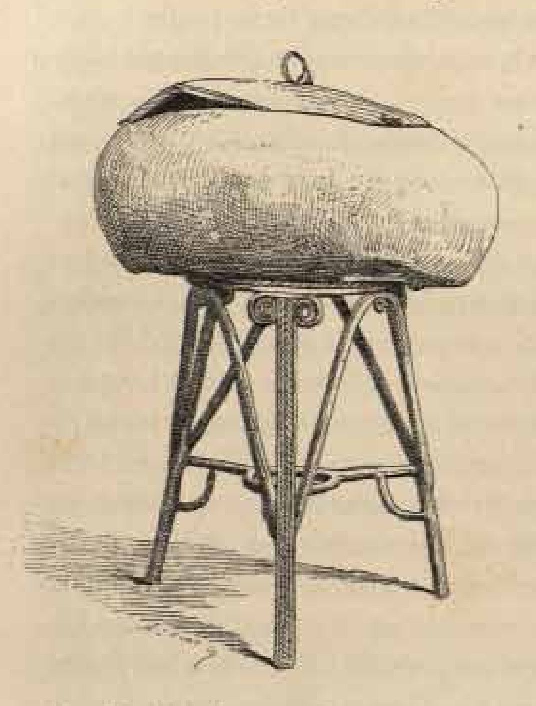
Toute cette vaisselle était disposée comme si le maître de cette demeure avait dû vraiment en faire usage. Près des vases qui contenaient les boissons, il y avait des coupes et des tasses de diverses grandeurs, et dans le col de l'hydrie était cachée une sorte de cuiller qui servirait à y puiser le liquide dont était plein le grand récipient[6]. Les aryballes étaient remplis d'huiles parfumées; un

1. Ἐφημερίς, 1889, p. 174, 184.
2. *Ein attischer Friedhof*, p. 127, 128, 132, 141, 147. Philios a reconnu aussi à Éleusis les débris des sacrifices (Ἐφημερίς, 1889, p. 184).
3. *Ibidem*, p. 117, 120; pl. VIII, 2.
4. Cinq des dix-neuf tombes ont présenté l'hydrie (*Ibidem*, p. 143).
5. *Ibidem*, p. 144-146.
6. *Ibidem*, p. 145.

d'eux avait encore, quand on l'a ramassé, son bouchon d'argile[1].

Le mort était paré de bijoux qui étaient semblables à ceux qu'il avait portés pendant sa vie, mais d'un moindre poids[2]. Si c'était un homme, il avait au côté, suspendue par un baudrier, son épée de fer, et, sous la main, ses poignards et ses lances[3]. Si c'était une femme, auprès d'elle étaient déposées les boîtes, ornées d'appliques en os ou en ivoire, où elle serrait jadis ses joyaux et ses objets de toilette[4].

On ne retire pas de ces sépultures les statuettes de terre cuite, grossières images d'une divinité protectrice des morts, qui abondent dans les tombes de l'âge mycénien; mais une au moins de ces fosses a livré des figurines d'ivoire qui paraissent avoir joué ce même rôle[5].



2. — Trépied de bronze. *Athen. Mitth.*, 1893, pl. XIV.

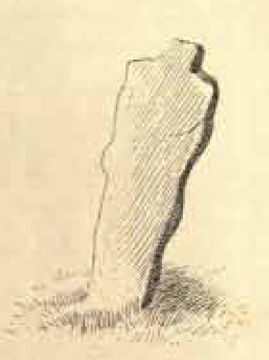
Là où c'est le rite de l'incinération qui a été employé, le mobilier garde le même caractère que dans les tombes à inhumation. La fosse est pareille, et on y a déposé tout un assortiment des mêmes vases. Il n'y a qu'une différence. Les os calcinés sont renfermés dans une urne de bronze qui est déposée tout au fond de la fosse[6]. Ailleurs, cette urne était portée par un trépied d'une exécution très soignée (fig. 2)[7].

C'est surtout par sa partie extérieure que la tombe du Dipylon se distingue de la tombe mycénienne. Elle aussi, elle se recommande, par un signe visible (σῆμα), à la piété

1. *Ein attischer Friedhof*, p. 115.
2. *Ibidem*, p. 101-126.
3. *Ibidem*, p. 107, 108, 133. Rayet, qui était à Athènes au moment où se sont faites les fouilles du Céramique, témoigne aussi de la présence dans les tombeaux les plus anciens d'une « lourde épée à poignée de bois, d'un couteau effilé et de deux pointes de javelots; toutes ces armes étaient en fer doux » (*Histoire de la Céramique*, p. 23, 24). De même à Éleusis (Ἐφημερίς, 1889, p. 181).
4. *Athen. Mitth.*, 1893, p. 120-125.
5. *Ein attischer Friedhof*, p. 129-131. *Histoire de l'Art*, t. VII, pl. III.
6. *Ibidem*, p. 91-93, 104-106.
7. *Athenische Mittheilungen*, 1893, p. 414-415. L'urne n'a pas été trouvée encore en place, sur le trépied; le meuble avait été renversé.

des survivants; mais ici ce signe n'a été ni le tumulus, comme sous les murs de Troie, ni la stèle décorée de Mycènes. S'il a été trouvé, à Athènes et à Éleusis et dans d'autres cimetières, quelques pierres qui ont la forme de cippes, et s'il y a lieu de croire qu'elles ont été jadis dressées au-dessus des tombes; ce ne sont que des pierres presque brutes, qui ne portent ni figures ni moulures d'aucune sorte (fig. 3)[1].

L'art qui avait le moins souffert de l'appauvrissement du monde grec et du ralentissement de l'activité industrielle, c'était celui du potier; les besoins qu'il avait à satisfaire étaient trop variés pour qu'il eût jamais chômé, même aux heures les plus troublées. Cette supériorité relative du céramiste suggéra l'idée de lui demander le monument qui formerait la portion apparente de la sépulture. La terre cuite remplaça ainsi la pierre ciselée; ce fut un vase d'argile qui, le plus souvent, servit de cippe.



3. — Stèle funéraire à Néandria (Lesbos). Hauteur : 2 mètres. Koldewey, *Neandria*, fig. 30.

Il n'y a pas, dans l'histoire de la tombe grecque, d'autre exemple d'une pareille disposition; aussi ne l'a-t-on pas soupçonnée tout d'abord. On ramassait au-dessus des tombes les débris de grands vases très ornés; mais on s'imaginait que, suivant un usage déjà signalé, ces vases avaient été brisés le jour des funérailles et jetés en morceaux dans la fosse[2]. C'était une erreur. On en a été averti lorsque, dans une des tombes récemment fouillées, un de ces vases qui faisait fonction de stèle a été retrouvé dans la position même qui lui avait été assignée au moment où s'achevaient les obsèques, découverte grâce à laquelle on a pu rétablir l'aspect primitif de tout cet ensemble (fig. 4)[3].

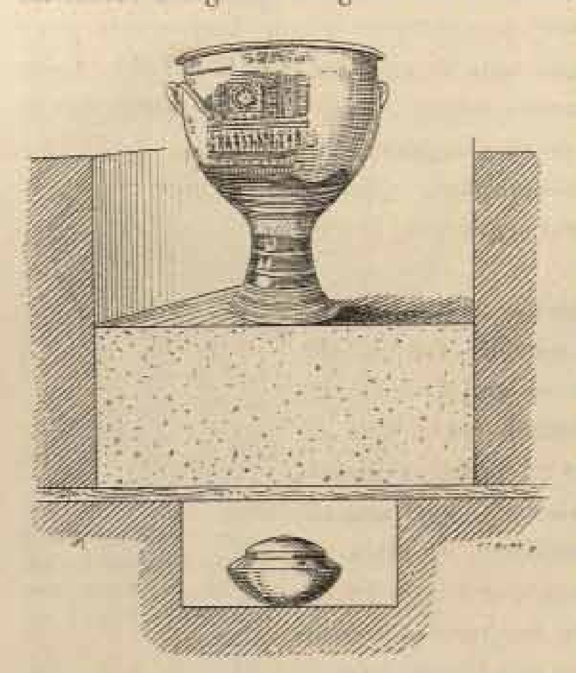
Au-dessus de l'urne ou du squelette, il y avait, supportée par un plancher, une certaine épaisseur de terre; mais on se gardait de remplir complètement la fosse. Celle-ci restait à moitié vide, et c'était dans

1. P. 154. Ἐφημερίς, 1889, p. 175, 179, 184.

2. Rayet et Collignon, *Histoire de la Céramique grecque*, p. 24. Philios avait déjà remarqué que les fragments de très grands vases, semblables à ceux du Dipylon, se trouvaient à un niveau sensiblement plus élevé que celui des vases de moindre dimension déposés au fond des fosses; mais il ne s'était pas expliqué cette particularité; il avait cru que ces grands vases avaient servi d'ossuaires. Ce qui aurait dû lui faire écarter cette conjecture, c'était le fait que les débris de ces vases se montraient à peu de distance au-dessous de la surface du sol actuel (Ἐφημερίς, 1889, p. 174).

3. Dans l'esquisse ci-contre, il n'y a de restauré que le plancher, qui a été ajouté par notre dessinateur, et la partie supérieure du vase, qu'avait déjà restituée Brueckner.

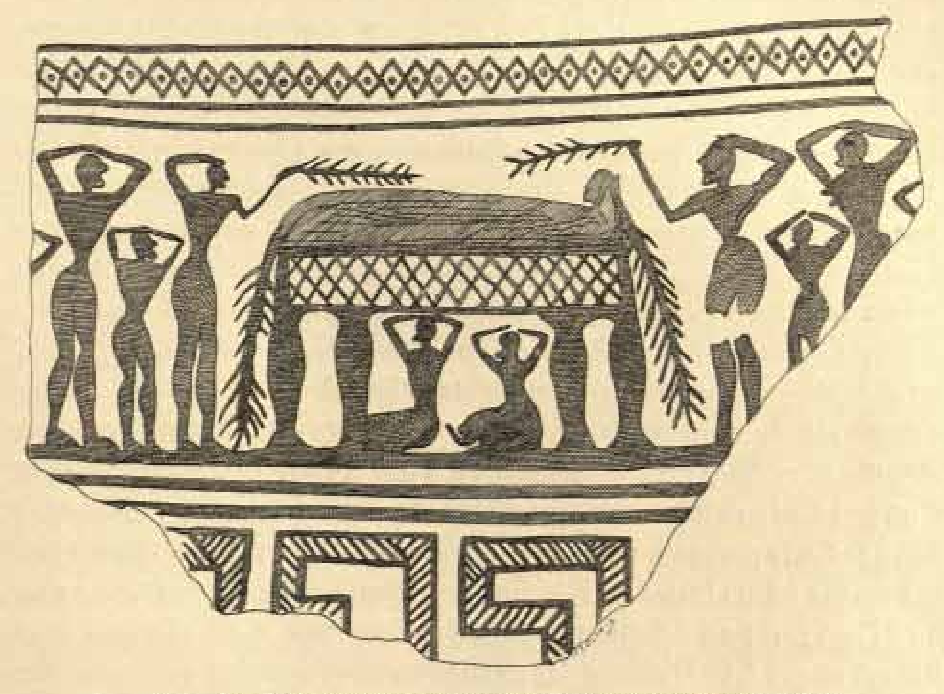
ce creux, à un mètre environ au-dessus du fond de la cuve, qu'était posé le vase qui tenait lieu de monument, tantôt une grande amphore à quatre anses, et tantôt un cratère ; il avait, ce qui lui donnait de l'assiette, le pied engagé dans le remblai ; jusqu'à la moitié ou aux deux tiers de sa hauteur, il était protégé par les parois de la fosse ; aussi l'un d'eux était-il resté intact jusqu'au niveau des bords de la fosse ; seule la partie supérieure, celle qui jadis dépassait le sol, avait été cassée. Malgré la fragilité de la matière, ces monuments d'argile offraient encore certaines garanties de durée, alors que le cimetière était défendu contre les profanations par les soins pieux des familles. Ces vases étaient de très grande dimension ; un de ceux que l'on a reconstitués, au musée d'Athènes, a 1m,80 de haut ; un autre, de même provenance, a 1m,60 ; celui qui se dressait au-dessus de la tombe que nous avons représentée avait 1m,10. A des pièces de cette taille, il avait fallu donner des parois très résistantes ; celles-ci ont dans tous ces vases plus d'un centimètre d'épaisseur ; elles n'étaient donc pas à la merci d'un choc accidentel et léger ; pour les rompre, il fallait les battre à coups de pierre ou de marteau.



4. — Tombe restaurée du Dipylon, *Athen. Mitth.*, 1893, p. 92.

Si pourtant, même dans ces conditions, le vase n'avait pas la solidité de la stèle, il offrait cet avantage de fournir à l'artiste des moyens d'expression qui étaient mieux en rapport avec son inexpérience. Les scènes que l'on avait le désir de figurer pour définir le monument, on aurait moins de peine à les tracer au pinceau, sur l'argile, qu'à les modeler dans le tuf calcaire. Le dessin avait beau être d'une gaucherie singulière, il était impossible de ne pas saisir le sens des tableaux qui décoraient la panse de ces vases, tableaux dont le thème était fourni par la cérémonie même des funérailles. Cette cérémonie, le peintre la divisait en plusieurs actes, dont chacun était représenté séparément.

Il y avait d'abord l'exposition du corps, à domicile, la *prothesis*, avec ce qu'Homère appelle le *goos* ou gémissement; le mort était étendu sur son lit, la face découverte; les parents, les amis, les femmes de la famille lui adressaient, en se frappant la poitrine et en s'arrachant les cheveux, ces apostrophes passionnées dont la tradition s'est conservée en Grèce dans le *mirologhi* des Maniotes, qui ressemble fort au *vocero* ou à « l'appel » des Corses (fig. 5); mais ce qui attirait surtout la foule,



5. — La *prothesis*. Fragment d'une amphore. Longueur du fragment : 0m,40. Musée d'Athènes, *Monumenti*, t. IX, pl. 39, 3.

c'était le transport au cimetière, l'*ecphora*. Le lit, chargé de son fardeau funèbre, était posé sur un char que traînaient des chevaux conduits à la main par des hommes qui marchaient devant eux. Sur la plate-forme en planches que l'on traînait à travers les rues, les pleureuses, les unes agenouillées et les autres debout, étaient groupées autour du corps et poussaient de longs hurlements (fig. 6). Le char funéraire était ainsi une sorte de théâtre mobile, semblable à celui sur lequel Thespis promena plus tard, dans les bourgs de l'Attique, la tragédie naissante.

Il y avait peut-être aussi des jeux; on se demande si, dans les défilés de chars qui sont représentés sur ces vases, il ne faut pas voir une préparation à des courses qui auraient eu lieu après la mise en

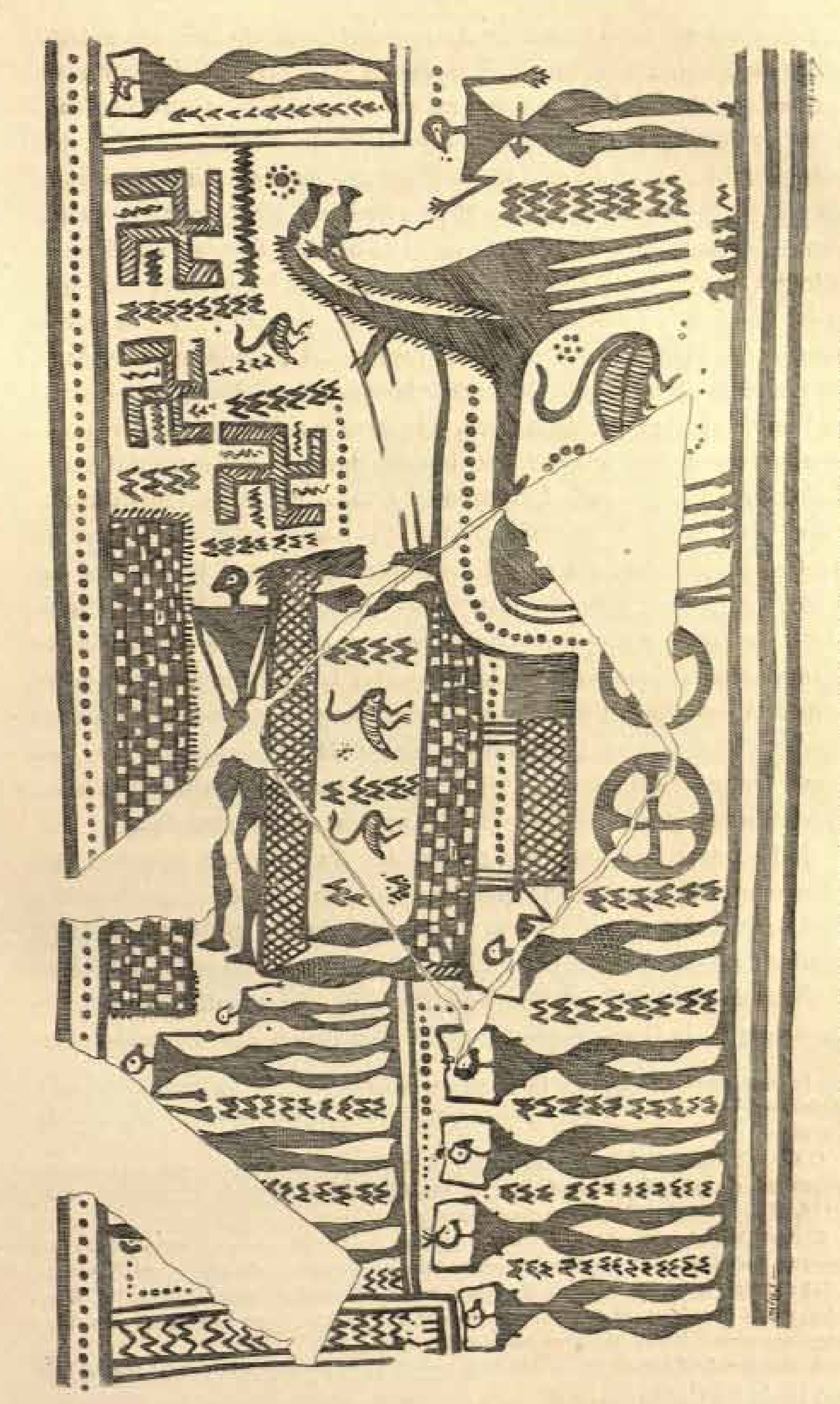
terre du cadavre (fig. 7). Le prix de la course aurait été un de ces trépieds qui sont parfois figurés sur le col des amphores et dont un exemplaire a été retrouvé dans une des tombes du Dipylon (fig. 2 et 8). Ces joutes équestres, avec les trépieds que l'on s'y disputait, ce serait encore là un trait qui rapprocherait l'âge du Dipylon de l'âge homérique, où étaient rendus aux princes des honneurs dont l'habitude se perdra chez les Grecs de l'histoire. L'appareil des obsèques, à Athènes, ne cessera pas de se simplifier. Cette différence des anciens et des nouveaux usages, les Athéniens s'en rendaient compte; elle est rappelée par l'auteur du dialogue intitulé *Minos*, qui nous est arrivé sous le nom de Platon : « Tu sais, dit un des interlocuteurs, pour l'avoir entendu raconter, quels étaient jadis chez nous les rites observés au sujet des morts; avant le convoi, nous égorgions des victimes; puis nous mettions en marche des femmes chargées de vases destinés aux libations et au bain... Rien de tout cela ne se fait plus[1]. » Quand Solon édicta une loi qui réglait l'ordre des funérailles, qui en limitait la dépense et qui défendait d'y étaler une douleur trop bruyante, il n'eut qu'à codifier l'usage, qu'à enregistrer les changements qui avaient commencé de s'introduire dans les mœurs[2]. Les esprits s'étaient cultivés et raffinés; on se demandait s'il n'y avait pas quelque chose d'un peu barbare dans cette profusion de richesses jetées à la tombe, dans ces cris perçants poussés en public, dans ces gestes immodérés et presque immodestes dont la violence faisait oublier à la femme jusqu'à la pudeur; on sentait que plus de discrétion et de recueillement iraient mieux à la tristesse des derniers adieux.

Avant que fussent nés ces scrupules, c'était un vrai spectacle que l'enterrement des morts de haut rang, tel qu'on le devine d'après les énormes vases que nous avons décrits. Ceux-ci, qui devaient coûter fort cher, n'ont pu être exécutés que pour les premiers personnages de la cité, pour les chefs des *naucraries;* dans les scènes navales figurées au registre inférieur du décor, on reconnaît une allusion au titre qu'avaient porté pendant leur vie et aux manœuvres qu'avaient dirigées les hommes de noble race en mémoire de qui ont été érigés ces monuments[3]. La ville courait tout entière aux convois des Eupatrides comme à une fête.

1. *Minos*, p. 315. Sur le sens du mot ἐγχυτρίστριαι, qu'emploie ici l'auteur pour désigner des femmes, mot à mot des *répandeuses*, voir l'*Etymologicum magnum*, s. v.

2. Plutarque, *Solon*, XXI. Démosthène, *Contre Macartatos*, 62.

3. *Ein attischer Friedhof*, p. 152-153. Les exercices auxquels présidaient les ναύκραροι



6. — L'*ecphora*. Fragment d'un cratère. Musée d'Athènes. *Monumenti*, t. IX, pl. 39, 1.

Les vases qui nous fournissent ces renseignements précieux avaient encore une autre destination, que révèle une particularité curieuse: ils n'ont pas de fond ou le fond est percé[1]. Ce fond, l'aurait-on supprimé seulement pour faire une économie de travail? Ce n'est pas vraisemblable, étant donnée la maîtrise des ouvriers qui façonnaient des pièces de cette taille. S'ils ont pris ce parti, c'est pour des motifs d'un autre ordre. La disposition de la tombe du Dipylon implique le culte des morts, culte dont l'un des rites les plus importants était celui de la libation nourricière. On se souvient de ces fosses, à parois murées, dans lesquelles nous avons reconnu, à Tirynthe et à Mycènes, des puisards où ont jadis été versés le sang des victimes, le vin et le lait[2]; au fond, rien que de la terre, une terre meuble, que traversaient, pour arriver à leur adresse, les liquides destinés à l'alimentation de l'habitant du sépulcre[3]. Les premiers vases qui furent plantés au-dessus des caveaux mortuaires ont dû l'être pour remplacer ces cuvettes maçonnées. Au lieu de répandre au hasard la libation sur le sol, on la faisait ainsi couler dans un récipient placé au-dessus même du cadavre et qui pouvait passer pour l'orifice par lequel les vivants communiquaient avec leurs morts. La jarre la plus commune suffisait à remplir cet office; mais, une fois que le vase fut là, planté dans le cimetière, on l'agrandit et on le décora, pour en faire, en même temps, l'enseigne du tombeau, le témoin qui attestait l'hommage suprême que la famille et la cité avaient rendu au défunt.

Si l'on avait, au sujet des nécropoles du reste de la Grèce, des renseignements aussi précis que ceux qui nous ont été donnés sur les sépultures qui contenaient les vases du Dipylon, peut-être serait-il possible de signaler d'autres tombes contemporaines de celles d'Athènes et d'Éleusis; mais il est très probable que, pour cette époque, les cimetières de la Grèce continentale et des îles ne se distingueraient

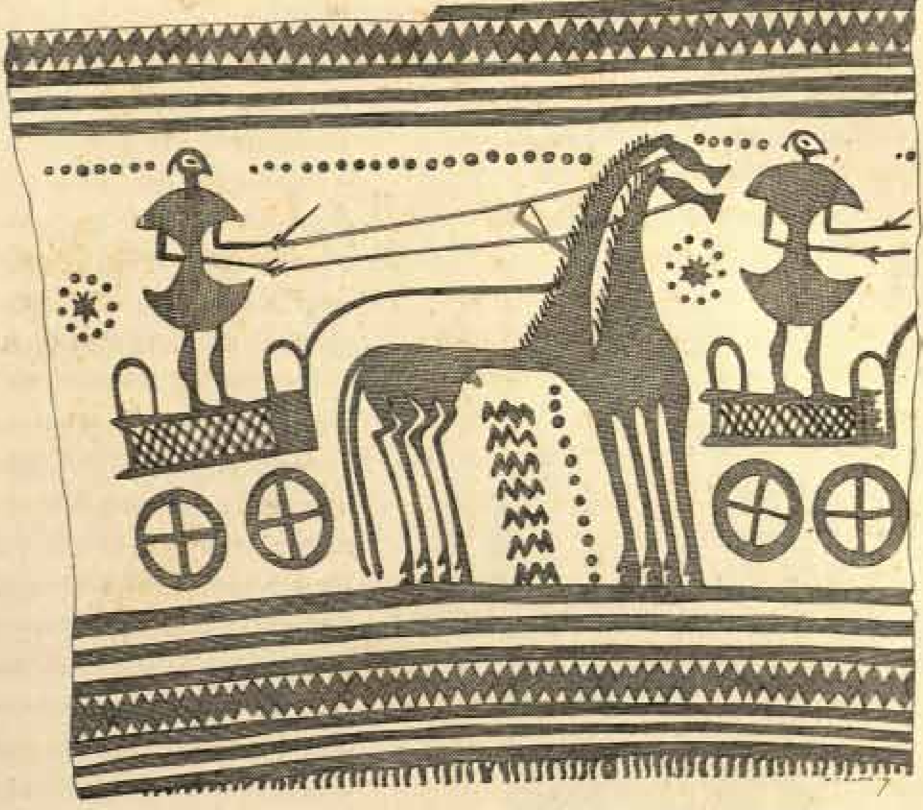
sont ici représentés, comme sur les stèles attiques du VIe siècle : un cheval, tenu par le palefrenier, vers le bas du cippe, indique que le mort faisait partie de la classe des chevaliers.

1. Ce fait avait déjà frappé Hirschfeld, Koumanoudis et Philios, qui n'en avaient pas proposé d'explication (*Annali*, 1872, p. 164. Πρακτικά, 1873-74, p. 18, Ἐφημερίς, 1889, p. 175, 177). Celle-ci a été donnée par Brueckner et Pernice, p. 155.

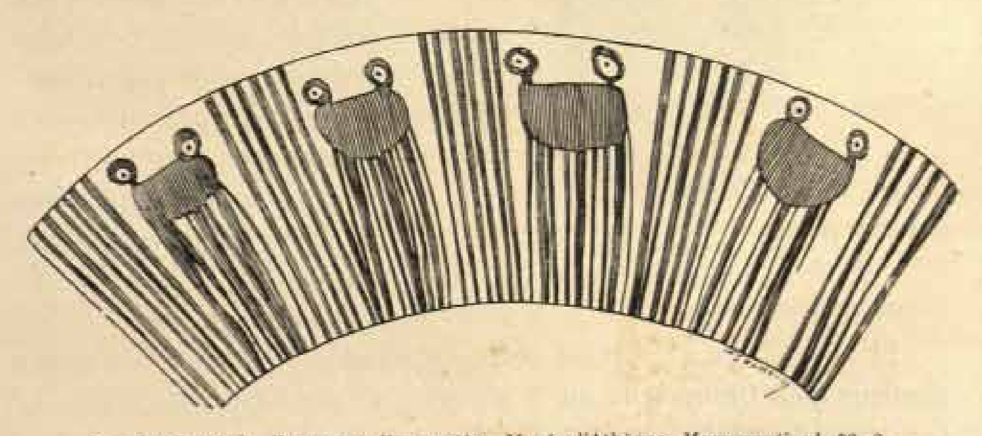
2. Nous avons oublié de dire, dans le volume précédent, que ces autels creux, ces puisards portaient chez les Grecs le nom d'ἐσχάρα. *Scholiaste d'Euripide, ad Phœnissas*, v. 274 : ἐσχάρα, κυρίως μὲν ὁ ἐπὶ τῆς γῆς βόθρος, ἔνθα ἐναγίζουσιν τοῖς κάτω ἐρχομένοις (Cf. Hesychius, s. v.). Porphyre dit que l'*Eschara* servait aux sacrifices que l'on offrait aux dieux chtoniens et aux héros (*De antro nympharum*, c. 6, p. 7).

3. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 283-284, fig. 81 et 82; p. 323, fig. 102 et 103; p. 343, fig. 114, A; p. 571, etc.

de ceux qui ont fait le sujet de cette étude que par des traits d'une importance très secondaire. C'est ainsi qu'en Béotie on n'a pas trouvé



7. — Le défilé des chars. Fragment d'un cratère. Musée d'Athènes. *Monumenti*, t. IX, pl. 39, 1.



8. — Les trépieds. Fragment d'un cratère. Musée d'Athènes. *Monumenti*, pl. 39, 2.

trace de vases d'une dimension exceptionnelle qui auraient été dressés sur les tombes. Cet usage paraît être resté particulier à Athènes. A

Thèbes et dans les autres villes de la même région, on en était resté à l'emploi de la dalle plantée sur la sépulture. C'est ainsi que, sur un vase qui est certainement sorti d'un atelier béotien, on voit, au-dessous de la représentation des cérémonies funéraires, la tombe indiquée par un cippe dont la forme rappelle celle des stèles mycéniennes et plus encore celle des stèles de Bologne. A droite et à gauche de cette stèle se tiennent, affrontés, les deux chevaux du mort (fig. 9).



9. — Hydrie béotienne. Hauteur, 0m,43. Musée du Louvre. Catalogue, n° 375.

En Béotie, à Cypre, ailleurs encore, on a ouvert beaucoup de sépultures dont un certain nombre peuvent remonter à la période qui nous occupe, et cependant, pas plus là qu'en Attique, la tombe n'a ni la forme apparente, ni la disposition intérieure de celle que décrit Homère. Malgré l'apparition du dogme nouveau et du nouveau mode d'ensevelissement, la tombe grecque a donc gardé, pendant la période même où changeaient ainsi les idées, le caractère que lui avaient imprimé les croyances primitives et la pratique de l'inhumation.

Si la tombe n'a pourtant pas, au Céramique d'Athènes, la même ampleur qu'à Orchomène ou à Mycènes, si elle ne comporte plus ni façades richement décorées ni dômes majestueux, ni même grottes profondes découpées dans l'épaisseur du tuf, on peut indiquer deux raisons de cette différence. La première, c'est que l'état social de la Grèce, après la chute des dynasties achéennes, n'est plus ce qu'il avait

été pendant que celles-ci régnaient dans leurs châteaux imprenables. Autant que l'on peut entrevoir ce que fut la condition du monde hellénique pendant les deux ou trois siècles qui suivirent l'invasion dorienne, ce fut là un temps d'abord de troubles et de guerres, puis, lorsque se fut achevée la conquête et que se fut fait le tassement, de vie médiocre et rustique. Ces princes opulents, acharnés à bâtir, patrons prodigues des architectes et des orfèvres, tels qu'ont dû être les rois achéens, la Grèce n'en reverra, sous un autre nom, que beaucoup plus tard, dans les tyrans du VIIe et du VIe siècle, les Périandre et les Clisthène, les Polycrate et les Pisistrate. Jusqu'à ce moment, morcelée en petits groupes qui, au sortir des secousses récentes, cherchent leur équilibre, elle n'aura ni chefs puissants, illustrés par les aventures lointaines et enrichis par la guerre, ni oligarchies patiemment ambitieuses, ni fières et ardentes démocraties. Les royautés d'autrefois, avec le prestige de leur antiquité séculaire, sont mortes pour ne plus renaître, et la cité, association d'égaux, ne fait encore que préparer ses cadres. Partout, chez les Ioniens comme chez les Doriens, la fortune et l'autorité sont aux mains de ces nobles que l'on appelait à Athènes les *Eupatrides* ou « fils de bons pères ». Ce sont les tombes de ces nobles que l'on a retrouvées dans le Céramique, avec le vase monumental qui les surmonte, avec les poteries et les cassettes, les armes et les bijoux qui y avaient été déposés. Il n'en fallait pas plus pour les distinguer de celles des gens du bas peuple; mais ces sépultures aristocratiques devaient être toutes à peu près pareilles; en donnant à l'une d'elles des dimensions inusitées, on aurait risqué de blesser le sentiment public. Les choses durent se passer dans le reste de la Grèce comme à Athènes. S'il était de règle, dans la classe privilégiée, d'orner et de meubler la tombe du chef de famille, il eût paru mal à propos de mettre hors de pair, dans la mort, un de ceux qui, pendant leur vie, avaient eu leur part, mais leur part seulement, des charges et des honneurs dont disposait la cité. Quelque désir que la piété des survivants eût de se signaler par le luxe déployé dans l'aménagement de la tombe, elle était contrainte à tenir compte de cette situation; une certaine égalité, une certaine uniformité s'imposaient.

Il y a aussi à calculer l'effet du changement qui s'est produit dans les idées au sujet de la vie posthume. Malgré les résistances que rencontra le rite de l'incinération, les croyances dont il était issu ne purent manquer de s'insinuer partout dans les esprits. Elles n'abolirent pas, il est vrai, les conceptions antérieures, qui s'étaient profondément

imprimées, si l'on peut ainsi parler, dans la moelle même de la pensée; elles s'y ajoutèrent. Le parent ou l'ami que l'on avait perdu, on se le figurait successivement ou même tout ensemble domicilié dans la tombe et mêlé, dans l'Hadès, à la troupe innombrable des morts. Que l'une de ces hypothèses fût la négation de l'autre, on ne s'en souciait guère. L'imagination, quand elle s'engage dans ce domaine du mystère et du rêve, où aucune conjecture ne peut subir l'épreuve de l'expérience, ne s'embarrasse pas des contradictions. Cependant, du jour où, par moments tout au moins, on se représenta le mort comme errant sur les rives des fleuves de l'Érèbe, ou bien, plus tard, comme goûtant dans ce séjour les joies réservées aux bienheureux, l'attitude de l'intelligence, devant ce problème qui ne cessait pas de la tourmenter, ne fut plus ce qu'elle avait été jusqu'alors. Sans doute on n'agit pas comme si la tombe n'eût renfermé qu'une muette et insensible poussière; on continua de la garnir du même mobilier et d'y payer le tribut des mêmes offrandes; mais on ne voyait plus aussi nettement le défunt y poursuivant dans les ténèbres, par la vertu de la libation, l'existence qu'il avait jadis menée sous le soleil. De là quelque incertitude, une sorte d'hésitation que l'on ne s'avouait pas, mais qui n'en dut pas moins avoir son influence sur l'architecture funéraire. Ne sentant plus le mort aussi près de soi, on était tenté de ne plus s'astreindre à d'aussi pénibles efforts pour faire la tombe spacieuse et riche; surtout on se déshabituait d'y jeter à pleines mains ces métaux précieux auxquels il était facile de trouver un meilleur emploi. Les caveaux que nous rencontrerons désormais sur notre chemin ne nous offriront plus les dimensions imposantes et le somptueux décor que nous avons admirés dans les coupoles funéraires; les bijoux que nous en verrons sortir nous paraîtront bien légers en comparaison de ceux que nous avons soupesés à Mycènes.

§ 4. — L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE

C'est vainement que nous avons cherché le temple, sur l'emplacement des forteresses de Tirynthe et de Mycènes, parmi les restes des bâtiments qui se pressaient dans ces étroites enceintes, et ce que ne nous apprenait pas l'inspection des ruines, nous n'avions pas la ressource de le demander aux documents écrits : il n'en existe pas qui remontent à cette époque. En revanche, les monuments figurés nous

ont fourni quelques renseignements. Nous y avons rencontré des autels, devant qui se tiennent des personnages qui font le geste de l'adoration[1]. Seules quelques appliques de métal, ramassées à Mycènes, paraissent offrir l'image d'un édifice consacré au culte[2]; mais, d'une part, ces plaquettes sont du nombre des ouvrages auxquels on est le plus tenté d'attribuer une origine orientale et, d'autre part, en admettant qu'elles soient de fabrication indigène, elles ne sauraient représenter qu'un bâtiment d'assez faible dimension, une grande cabane faite d'un assemblage de poutres. D'après ces données, nous avons cru pouvoir conjecturer qu'il y avait peut-être alors des chapelles où l'on conservait soit certains objets auxquels s'attachait une vénération particulière, soit un bétyle, soit l'image plus ou moins grossière de quelque dieu, mais que les cérémonies du culte se célébraient en plein air, dans des enceintes consacrées, analogues aux *baamoth* ou hauts-lieux des Sémites. On se réunissait, à cet effet, autour de l'autel ; les sacrifices s'accomplissaient sur un massif saillant de gazon ou de pierre, le *bomos*.

Il ne semble pas que les choses aient beaucoup changé à cet égard pendant la période suivante, quoique, par la création de ces types divins que nous voyons déjà, chez Homère, si nettement définis, la pensée religieuse se soit singulièrement développée. Le temple porte le nom de νηός ou ναός : mais il n'a encore qu'une médiocre importance. Dans toute l'*Odyssée*, il n'en est pas question une seule fois. Dans l'*Iliade*, au contraire, il est fait plusieurs fois allusion au temple d'Athéna ; mais le poète, qui décrit le palais de Priam, sa construction très soignée et ses nombreuses chambres, ne donne aucune indication qui permette de se faire une idée des dimensions et de l'aspect du temple. Tout ce qu'il spécifie, c'est que cet édifice était situé au sommet de l'acropole[3] et que d'ordinaire on le tenait clos ; quand Hécube vient y déposer ses présents, la prêtresse l'ouvre avec une clef dont elle a la garde. Ce sanctuaire renferme une statue, sans doute un *xoanon* de bois[4] ; les femmes troyennes étendent sur ses genoux le *peplos* qu'elles ont brodé en son honneur[5]. Apollon a aussi un temple dans la citadelle ; c'est là qu'il emporte et qu'il remet aux soins d'Artémis et de Léto son favori Énée qu'il vient d'enlever du champ de bataille et d'arracher aux mains de Diomède ; le temple est qualifié de *grand*

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 428^{22}, 429.
2. *Ibidem*, fig. 337.
3. *Iliade*, VI, 86-87.
4. *Ibid.*, VI, 89, 298.
5. *Ibid.*, VI, 92, 303-305.

sanctuaire (ἐν μεγάλῳ ἀδύτῳ)[1]. Du temple d'Apollon Sminthien, dont Chrysès est le prêtre, tout ce que le poète trouve à dire, c'est qu'il est *gracieux* (χαριείς)[2]. Zeus a beau être le plus grand des dieux, nulle part on ne trouve la mention expresse d'un temple qui lui aurait été consacré. Zeus, s'attendrissant sur la destinée d'Hector, qui va succomber sous les coups d'Achille, se souvient que le héros « a fait brûler en son honneur les cuisses de beaucoup de bœufs, tantôt sur les cimes de l'Ida aux nombreux ravins, et tantôt tout en haut de la ville »[3]; mais le rapprochement que le poète établit entre les holocaustes offerts sur les sommets de la montagne et ceux qui l'ont été sur le point le plus élevé de Pergame éveille plutôt l'idée de simples autels, dressés au moment où se préparait le sacrifice ; on a peine à admettre qu'il y eût un temple sur chacune des têtes de l'Ida.

Les hymnes dits *homériques* sont moins anciens que l'*Iliade* et que l'*Odyssée*; cependant quelques-uns au moins d'entre eux doivent remonter à un temps très voisin de celui où les deux grandes épopées commençaient à se répandre dans la Grèce entière. Tel est particulièrement le cas pour l'*Hymne à Apollon Délien*, le chef-d'œuvre de cette poésie. Il a été composé par un Homéride de Chios, et l'on sait avec quelle effusion le poète vante le grand air et la beauté de ses compatriotes. Celui, dit-il, qui les voit réunis à Délos dans leurs habits de fête serait tenté de les prendre « pour des immortels, exempts à jamais des maux de la vieillesse[4] ». Or c'est vers le VIII[e] siècle que les Ioniens, enfin solidement établis sur les côtes de l'Asie Mineure et dans les plus grandes des îles qui en sont proches, commençaient à chercher au dehors des débouchés, à s'élancer hardiment sur la mer, à s'enrichir par le commerce et par la fondation de colonies lointaines. Le sentiment d'orgueil qui éclate dans l'épilogue de l'hymne est bien celui que devait éprouver vers ce temps un peuple ardent et jeune, qui s'admirait lui-même pour ce qu'il déployait d'intelligence et de force, pour le rapide essor que prenait sa fortune.

Nous croirions donc volontiers que cet hymne est à peu près contemporain des premières olympiades. Il nous mène ainsi, dans l'enquête que nous poursuivons, un peu plus loin que ne faisait l'épopée. Or ce qui résulte de plus d'un passage de l'hymne, c'est qu'alors le

1. *Iliade*, V, 446-448.
2. *Ibid.*, I, 39.
3. *Ibid.*, XXII, 169-172.
4. *Hymne à Apollon Délien*, 151-152.

temple n'occupe encore qu'une place secondaire dans l'ensemble des dispositions que l'homme avait imaginées pour créer, en vue du culte, des cadres fixes dont l'ampleur et l'heureux arrangement ajoutassent à l'effet des cérémonies religieuses. Rien de plus significatif, à cet égard, que les expressions dont le poète se sert pour rappeler combien d'hommages et de prières montent vers Apollon. « Tu as, lui dit-il, beaucoup de temples et de bois sacrés riches en arbres ; tu chéris aussi toutes les hauteurs d'où la vue s'étend au loin et les cimes suprêmes des montagnes élevées, ainsi que les fleuves qui coulent vers la mer ; mais c'est encore Délos qui te réjouit le plus le cœur[1]. »

L'impression que laissent ces vers, c'est qu'Apollon avait alors, en effet, beaucoup de temples, mais qu'aucun n'était assez grand pour attirer particulièrement l'attention. Le temple délien est le plus fréquenté, le plus renommé de tous ces sanctuaires ; or le poète, qui se complaît à décrire les fêtes célébrées à Délos, n'indique même pas par un trait jeté en passant, par un adjectif pittoresque, le caractère architectural de l'édifice ; il ne le qualifie que par une épithète banale, πίων, *riche*. Le mot *temple*, νηός, ne se retrouve même plus dans le serment par lequel Latone rassure Délos sur les intentions de son fils et lui promet que cette île restera toujours la demeure préférée de son fils ; il n'y est plus question que de l'autel et de l'enceinte sacrée[2].

C'est qu'alors, dans chacun de ces lieux saints où les fidèles se donnent rendez-vous, ce qui frappe les yeux c'est moins le temple lui-même, étroite maison du dieu, modeste abri qui renferme un simulacre très imparfait ou un symbole de l'espèce des bétyles, que l'aire dont le sol retentit sous les pas cadencés des danseurs, que l'autel sur lequel s'allume la flamme des holocaustes, que le bois sacré, avec le branchage élancé de ses lauriers toujours verts ou la forte ramure de ses vieux chênes. Le temple est trop petit pour s'ouvrir à la foule ou même à la procession des chanteurs et des porteurs de présents. Les sacrifices s'offrent en plein air, « près de l'autel bien construit »[3], et c'est autour de lui que le chœur accomplit ses évolutions rythmées. On va ensuite se reposer à la fraîcheur de l'ombre du bois voisin. Le bois est alors une dépendance nécessaire du temple[4]. Il finira par disparaître,

1. *Hymne à Apollon Délien*, 143-145.
2. ... θυώδης ἔσσεται αἰεὶ | βωμὸς καὶ τέμενος... *Hymne*, 87-88.
3. ἐΰδμητον παρὰ βωμόν. *Iliade*, I, 448.
4. La formule νηοὶ καὶ ἄλσεα δενδρήεντα revient sans cesse dans les deux hymnes à Apollon (v. 143, 221, 245).

au moins dans beaucoup d'endroits, de même que l'enceinte ou *péribole* se rétrécira, quand le temple sera venu prendre la place du palais royal à la cime des acropoles, sur l'étroit plateau qui les termine. Comment planter et faire vivre un bois sur le roc de la citadelle de Tirynthe ou de celle d'Athènes?

L'Hymne à l'Apollon de Delphes paraît moins ancien que celui en l'honneur de l'Apollon Délien; il donne l'idée d'une architecture déjà moins rudimentaire. Quand fut composée l'*Iliade*, Delphes, sous le nom de Pytho, était déjà un centre religieux fort important. Homère vante les trésors « qui sont renfermés derrière le seuil de pierre de Phébus Apollon, l'archer, dans la rocheuse Pytho[1] ». Le « seuil de pierre », la partie pour le tout, représente pour lui le temple. Ce seuil de pierre est aussi mentionné dans l'hymne[2]; mais celui-ci entre dans plus de détails. Le poète y raconte qu'une multitude innombrable d'hommes a prêté le secours de ses bras aux architectes Trophonios et Agamède, fils d'Erginos et chers aux dieux immortels, pour bâtir, en pierres polies, le temple, qui sera à tout jamais célébré par le chant[3]. C'est Apollon lui-même qui a posé les « larges et très longs fondements sur lesquels, d'un bout à l'autre, est assis l'édifice[4]. On devine quelle importance le constructeur attachait dès lors à cette partie de son œuvre. Avant de se décider pour Pytho, Apollon avait choisi pour son temple, près d'Haliarte, un autre emplacement, et, là aussi, il avait commencé par jeter en terre des fondations que le poète caractérise par les mêmes épithètes[5].

On avait, à Delphes, gardé le souvenir d'un premier temple d'Apollon qui avait la forme d'une cabane de bois[6]. Ce n'est évidemment pas à cette sorte de hutte que se rapportent les vers que nous avons cités. Dans l'édifice que le poète a en vue, la pierre joue un grand rôle : elle constitue les fondations, le seuil et sans doute aussi les murs du bâtiment, car c'était là que devaient le mieux trouver place les *pierres polies* (ξεστοῖσι λάεσσιν) dont il est question ; mais rien ne donne à entendre que les colonnes fussent aussi de pierre. Ces supports devaient être de bois, comme les colonnes des palais de Mycènes. A plus forte raison, c'était aussi le bois qui avait fourni la matière des parties hautes de

1. *Iliade*, IX, 404-405.
2. *Hymne*, 295.
3. *Ibid.*, 296-299.
4. ... διέθηκε θεμείλια Φοῖβος Ἀπόλλων | εὐρέα καὶ μάλα μακρὰ διηνεκές, v. 294-295.
5. *Ibid.*, 255.
6. Καλύβης σχῆμα. PAUSANIAS X, v, 9.

l'édifice, des plafonds et de la charpente du toit. Le bâtiment fut consumé tout entier, en 548, par un « incendie qui prit de lui-même »[1], accident qui suppose une construction où le bois entrait pour une part considérable.

Quelques autres monuments de la même facture avaient eu la chance d'échapper à la destruction pendant de longs siècles, et on les montrait, au temps de Pausanias, comme des reliques vénérables du passé. Tel était, près de Mantinée, ce temple de Poseidon Hippios que la tradition rattachait aussi à Agamède et à Trophonios. Il était fait tout en madriers superposés et assemblés. Pas de portes; une corde tendue fermait l'entrée. Hadrien, l'impérial archéologue, pour mieux conserver ce curieux témoin des vieux âges, érigea tout autour une construction qui l'enveloppait comme une carapace[2]. A Élis, on faisait voir, comme un legs de cette même antiquité, un toit que soutenaient des piliers de chêne. Pas de murs; c'était un simple hangar. On le donnait comme un tombeau, celui d'Oxylos; mais ce devait être bien plutôt un temple primitif[3]. A Métaponte, il y avait un vieux temple d'Héra où chacune des colonnes était faite du tronc d'un énorme plant de vigne[4]. A Olympie, dans ce temple d'Héra où les anciens reconnaissaient déjà le plus ancien édifice religieux que renfermât l'Altis, une des deux colonnes qui se dressaient entre les antes de l'opisthodome était encore, au temps de Pausanias, une colonne de bois[5]. Ce fût était le dernier survivant de toute une série de colonnes similaires.

Nous n'allons pas jusqu'à tirer de ces remarques une conclusion qui paraîtrait peut-être plus téméraire qu'elle ne l'est réellement; nous n'en inférons pas que, dès le x[e] ou le IX[e] siècle, il ait existé, au pied du mont Kronion, un premier temple d'Héra dont les supports auraient été remployés dans l'édifice que décrit Pausanias; mais nous tenions à montrer que, quand se constitua, vers la fin du VIII[e] ou peut-être au VII[e] siècle, ce style dorique dont un des plus anciens monuments est, sans aucun doute, l'Héræon d'Olympie, l'architecture religieuse en était à peu près au même point que pendant le cours de la période mycénienne. D'un âge à l'autre, les habitudes et les pratiques du constructeur n'avait guère changé.

1. Αὐτομάτως κατεκάη, HÉRODOTE, II, 180. Cf. I, 50.
2. PAUSANIAS, VIII, X, 2.
3. *Ibid.*, VI, XXIV, 7.
4. PLINE, *H. N.*, XIV, 2.
5. PAUSANIAS, V, XVI, 1.

Nous avons déjà mentionné le sanctuaire rupestre du Cynthe à Délos et celui qui s'adosse à la montagne, tout près de la cime de l'Ocha, en Eubée[1]; on n'y a pas, jusqu'à présent, ramassé de poteries dont le style permette d'attribuer à ces édifices telle date plutôt que telle autre. La Grèce avait conservé plusieurs de ces vieux temples, dépourvus de toute décoration architecturale, qui étaient antérieurs à l'invention des ordres. On les gardait comme des témoins de la simplicité d'autrefois. Ils n'étaient même pas tous, comme ceux de Délos et de l'Ocha, faits de gros blocs; il y en avait de plus humbles encore. Telle à Panopée, en Phocide, une chapelle dont les murs étaient en brique crue. Ce qui devait rendre plus sensible encore la grossièreté de l'appareil, c'était la statue, en marbre du Pentélique, qui avait été placée là, longtemps après la fondation du sanctuaire[2]. Tel encore un vieux temple d'Apollon à Mégare, aussi tout en brique. Hadrien le fit rebâtir en marbre. L'édifice renfermait des statues du dieu en bois d'ébène, de vieux *xoana*, dont deux ressemblaient surtout à des statues égyptiennes, et un à une œuvre éginétique[3].

On doit peut-être aux plus récentes fouilles de Troie la découverte d'un exemplaire authentique du temple primitif. Ces fouilles ont eu surtout pour résultat de dégager les édifices de ce que M. Dœrpfeld appelle la *sixième ville*, d'une forteresse dont le périmètre était beaucoup plus large que celui de la *seconde ville* ou *ville brûlée* et que protégeaient des murs plus hauts et mieux construits. Cette forteresse était la contemporaine des remparts, des palais et des tombes de Mycènes et de Tirynthe; c'est ce que permettent d'affirmer les vases dont les fragments se retrouvent mêlés aux débris des bâtiments de cette cité, la vraie Troie d'Homère, celle dont la puissance et la chute ont servi de thème aux chanteurs épiques. Là, vers la périphérie de l'enclos, on a mis au jour les restes de plusieurs grandes salles dont le plan rappelle celui de la pièce principale du palais mycénien, du *mégaron*[4]. Dans l'un de ces bâtiments, M. Dœrpfeld inclinerait à reconnaître un temple. C'est, précédée d'un *prodomos* ou vestibule qui n'a que

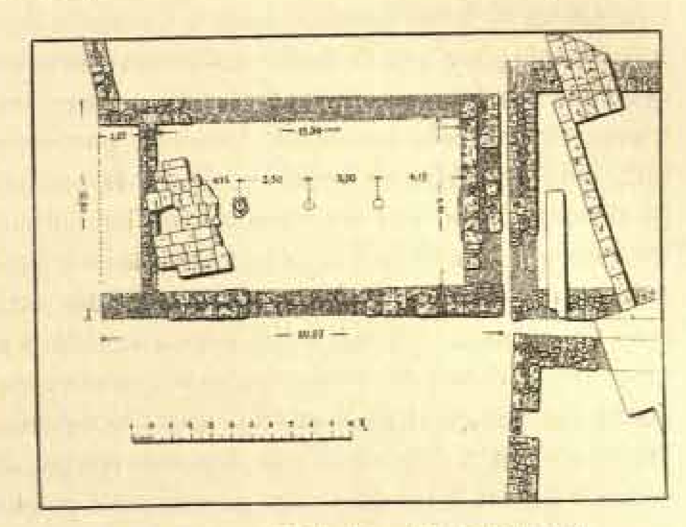
1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 654-658. On a récemment essayé de montrer que l'édifice de l'Ocha n'a jamais été un temple, que c'était le corps de garde des veilleurs postés sur le sommet qui commande l'un des passages les plus fréquentés de la mer Egée. Th. Wiegand, *Der angebliche Tempel auf der Ocha* (*Athen. Mitth.*, 1896, p. 11-17, pl. II, III).

2. Οἴκημα οὐ μέγα. Pausanias, X, iv, 3.

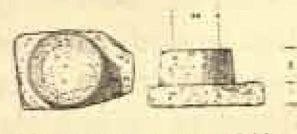
3. Pausanias, I, xlii, 5.

4. Dœrpfeld, *Troja*, 1893. *Bericht ueber die im Iahre 1893 in Troja veranstalteten Ausgrabungen, mit 2 Plænen und 83 Abbildungen*. Brockhaus, 1894.

2m,05 de profondeur, une pièce très spacieuse, de forme rectangulaire, qui a 15m,30 de long sur 8m,30 de large (fig. 10)[1]. On y a découvert, encore en place, la seule base de colonne que l'on ait rencontrée à Troie, de la première à la sixième couche. C'est une dalle plate, de forme irrégulière, sur la face supérieure de laquelle, taillé dans le même bloc, fait saillie un cylindre de 0m,57 de diamètre et de 0m,28 de haut (fig. 11). Un fût de bois était posé sur ce cylindre. La partie de la pierre que le bois recouvrait est restée lisse. Au contraire, près du bord, là où la tranche était exposée à l'air, le grain du calcaire est rude et comme usé. Si, du diamètre total de la section du cylindre, on retranche deux fois la largeur de cet anneau, on obtient le diamètre approximatif du poteau; il n'était guère que de 38 centimètres. Un support aussi grêle ne pouvait, à lui seul, supporter le poids du plafond; il y a lieu de supposer trois colonnes distribuées sur un même axe, dans le sens de la longueur du vaisseau.



10. — Mégaron à Troie. Dœrpfeld, *Bericht*, fig. 3.



11. — Base de colonne, à Troie. Dœrpfeld, *Bericht*, fig. 4.

Sans doute, en déblayant l'édifice, on n'y a rien trouvé qui en révèle la destination; ce pourrait être, comme les autres bâtiments similaires, le salon d'un des premiers personnages de la ville. Voici pourtant les raisons qui permettent de soupçonner ici l'existence d'un temple. Ce bâtiment est tout près de l'endroit où a été construit, sous les successeurs d'Alexandre, le grand temple de l'Athéna Ilienne; la cour qui s'étend devant lui était presque au milieu de l'aire du château, c'est-à-dire dans le voisinage du point le plus élevé de la col-

1. C'est le bâtiment que Dœrpfeld décrit sous cette rubrique : *Das Gebæude* VI c (p. 22-25).

line, de celui où, d'après les données mêmes de l'*Iliade*, on dressait les sanctuaires et les autels des dieux. Cette cour, que limitent des murs bien appareillés, a l'aspect d'un *téménos*, d'une enceinte sacrée. De tous les bâtiments du même genre, celui-ci est le seul où le vestibule ait un si faible développement. Partout ailleurs, le vestibule est assez ample pour que l'on ait pu s'y réunir presque en même nombre que dans le mégaron; ici, au contraire, cette partie de l'édifice semble n'avoir qu'un rôle purement décoratif, particularité qui s'accorderait avec l'hypothèse en question. Ce qui importe dans le temple, c'est la chambre close qui est censée être l'habitation du dieu. Or cette chambre offre un trait qui ne se retrouve dans aucun autre des bâtiments à Troie; il n'y a qu'ici que la salle soit ainsi divisée en deux nefs par un rang de colonnes. En revanche, cette disposition assez rare est justement celle qui caractérise un des plus anciens temples grecs qui nous soient connus, celui de Néandria, une cité éolienne, assez voisine de Troie, où l'on a fait, dans ces derniers temps, de curieuses découvertes[1]. On est tenté de penser que ce n'est pas là une simple coïncidence; on se demande si l'on n'est pas là en présence d'un type d'édifice religieux qui daterait de la période primitive et qui, dans cette contrée, se serait perpétué jusqu'en plein âge historique.

Ce que l'on pourrait avoir l'idée d'alléguer contre cette conjecture, c'est le fait que le bâtiment où l'on propose de chercher un temple ne présente point l'orientation que nous croyons devoir attribuer à tous les temples antiques ; il a sa façade tournée vers le nord-ouest ; mais on sait que, plus tard même, il a été parfois dérogé à cette règle. Voici d'ailleurs qui prouve que celle-ci n'est devenue d'une application générale qu'assez tard : c'est aussi le nord-ouest que regarde le temple de Néandria.

Dans toute la face externe du rempart de la sixième ville, l'état de la pierre indique que celle-ci est restée longtemps exposée à l'air. Lorsque la crête de l'ouvrage se fut dégradée, les habitants de la ville ne tracèrent pas une nouvelle ligne de défense, en avant ou en arrière de l'ancien rempart ; ils se contentèrent d'en boucher les brèches en y superposant un autre mur, moins épais et d'un travail moins soigné[2]. La population établie sur cette colline paraît avoir été alors très réduite et avoir mené, pendant plusieurs siècles, une vie obscure et

1. Koldevey, *Néandria*, in-4, Berlin, Reimer, 1891.
2. Dœrpfeld, *Bericht*, p. 44.

médiocre. Elle s'abrita derrière l'enceinte d'autrefois, jusqu'au moment où, vers la fin du IVe siècle, fut bâtie, dans un tout autre appareil, celle dont la construction a été attribuée à Lysimaque. Il en fut de même pour le culte. Le bâtiment que nous avons décrit est peut-être demeuré, sous cette forme, pendant bien des siècles, le principal temple de la divinité locale. Il aurait été fréquenté en même temps que ce temple de Néandria auquel nous l'avons comparé. Dans celui-ci, l'art est bien plus avancé; mais cependant, d'un édifice à l'autre, on croit saisir, dans la ressemblance des plans, une parenté originelle qui donnerait à cette conjecture une grande vraisemblance.

Nous avons dû remonter jusqu'à Troie, jusqu'à une Troie contemporaine de la Mycènes des Pélopides, pour trouver un monument qui paraisse avoir quelque droit à représenter toute une espèce disparue, celle de ces temples à propos desquels Pausanias ne fait aucune mention de l'ordre, édifices rustiques, très divers de disposition et d'aspect, qui n'avaient de commun que leur destination religieuse. C'est que nulle part, ni dans la Grèce asiatique, ni dans les îles, ni dans la Grèce européenne, on n'a signalé de ruines où l'on puisse avec assurance chercher le temple ou tout au moins les substructions du temple contemporain de l'épopée. Ainsi l'on a cru parfois reconnaître l'œuvre d'Agamède et de Trophonios dans la puissante muraille, encore intacte et, depuis les dernières fouilles, complètement dégagée, qui à Delphes soutient, au sud, la terrasse sur laquelle était posé le célèbre édifice qui renfermait l'oracle d'Apollon. Nous tenons cette conjecture pour invraisemblable. Si le temple proprement dit n'avait, du temps d'Homère, qu'une faible importance, est-il probable que, pour asseoir le sanctuaire auquel font allusion l'*Iliade* et l'*Hymne à Apollon Pythien*, on ait construit une plate-forme dont l'un des côtés a 89 mètres de long? D'ailleurs l'appareil polygonal, là où, comme dans cette muraille, il offre une étroite adhérence des faces opposées de blocs polymorphes, n'a pas un caractère primitif : il appartient plutôt au VIe siècle qu'au Xe ou au IXe. Le mur en question doit dater de la reconstruction par les Alcméonides.

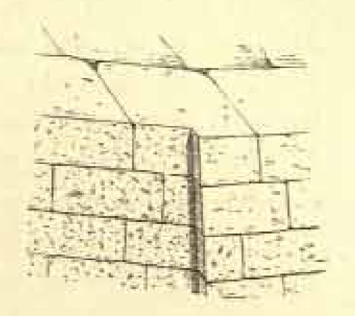
L'architecture religieuse ne semble pas avoir fait de progrès sensibles au cours de cette période. Il nous reste à chercher ce que l'architecture civile est devenue après l'invasion dorienne, si elle a continué à ceindre de puissants remparts le flanc des acropoles et à dresser sur leurs cimes ces grands édifices, richement décorés, où nous avons reconnu les demeures héréditaires des princes achéens.

§ 5. — L'ARCHITECTURE CIVILE

Les anciens n'ont jamais attribué aux héros de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* la construction des enceintes de Tirynthe et de Mycènes, de ces murs qui les étonnaient par la grosseur de leurs matériaux ; ils en faisaient honneur à des ouvriers légendaires, les Cyclopes, qu'ils mettaient presque en dehors de l'humanité. Dans cette chronologie approximative qui leur servait à grouper leurs mythes, ils avaient placé cette intervention des Cyclopes vers les débuts mêmes de la civilisation argienne, du temps de ce Prœtos qui aurait précédé Persée et Héraclès. C'était dire que l'on n'avait conservé aucun souvenir précis du siècle où avaient été exécutés ces grands ouvrages, qu'on les regardait comme très antérieurs à ces dynasties des Pélopides qui, par le rôle qu'elles jouent dans l'épopée, appartiennent déjà, dans une certaine mesure, à l'histoire. Les aèdes n'en savaient pas plus à ce sujet que n'en sut la tradition qui, un peu plus tard, a été visée par les poètes tragiques d'Athènes et par Pausanias.

On s'est demandé comment il se fait que chez Homère, qui, si souvent, oppose la vigueur des hommes d'autrefois à la faiblesse des hommes de son temps, il n'y ait pas la moindre allusion à la lourdeur de ces blocs énormes que semblaient avoir soulevés en se jouant les constructeurs primtifs. Ce silence, on se l'explique par la considération de la vraie patrie des deux poèmes. C'est de la Grèce européenne, de la Crète et d'Égine, du Péloponèse et de la Thessalie que les aèdes, lors de la migration des Ioniens et des Éoliens, ont emporté comme la première esquisse de leurs récits de guerre et d'aventure ; mais c'est en Asie Mineure et dans les îles voisines que cette poésie acheva son évolution. Or à Smyrne, à Chios et à Samos on était bien loin de l'Argolide ; on n'était même pas tout près des ruines de la Troie qui avait été assiégée et détruite par les preux achéens. Si, dans la Grèce d'outre-mer, on n'avait pas oublié les noms des héros, fils de Minos et d'Éaque, de Pélée et d'Atrée, si l'on avait gardé à chacun d'eux les traits que lui avait tout d'abord prêtés l'imagination des chanteurs, si même, grâce à la persistance des vers que retenait la mémoire et des épithètes descriptives qu'il enchâssait dans son cadre, on semblait avoir conservé un souvenir assez précis de cités puissantes et riches comme Orchomène et comme Mycènes, si l'on n'ignorait pas que Troie avait dû à la solidité de ses remparts

la prolongation de sa résistance, ces poètes ne vivaient pourtant pas dans le voisinage des forteresses qui avaient été bâties pour assurer à leurs maîtres l'empire des grasses campagnes de la Béotie, de l'Argolide et de la Troade. Ils n'ont donc pas eu l'occasion d'éprouver devant ces enceintes l'expression de surprise dont la trace se serait retrouvée quelque part dans leurs œuvres s'ils étaient entrés dans les galeries du mur de Tirynthe et s'ils avaient, à Mycènes, franchi la Porte aux lions. Les aèdes qui ont fourni à Homère les matériaux de l'*Iliade* ne paraissent même pas avoir vu le mur de la Troie contemporaine de Mycènes, ce mur qui vient d'être dégagé par M. Dœrpfeld (fig. 12)[1]. S'ils en avaient mesuré de l'œil la hauteur, ils en auraient, ce semble, parlé d'une manière moins vague; ils auraient insisté davantage sur la force de cette barrière, sur l'obstacle qu'elle opposait aux entreprises des héros grecs qui, comme Patrocle et Achille, viennent en vain la frapper de leur lance. Ce mur, n'était-ce pas deux immortels, Poseidon et Phébus, qui, en un an de travail, l'avaient bâti pour Laomédon, le père de Priam[2]? Il eût été naturel que, pour justifier la tradition, le poète se complût à décrire ce rempart comme il a décrit le bouclier d'Achille, ouvrage d'un autre dieu. Homère n'en a rien fait, et la muraille de Troie, cette muraille autour de laquelle se déroule tout le drame d'une guerre de dix années, est pour lui une muraille quelconque, qu'il ne se représente pas nettement. S'il reste ainsi dans le vague, c'est que les villes qu'il habite ne sont pas des villes closes de murs; c'est que jamais il ne s'est trouvé en face d'un rempart construit soit en quartiers de roc, comme celui de Tirynthe, soit, comme celui de Mycènes, en pierre déjà bien appareillée.


12. — Le mur de Troie. Dœrpfeld, *Bericht*, fig. 9.

Au contraire, les détails abondent là où il s'agit de la ligne fortifiée que les Grecs avaient dressée en avant de leurs tentes. Le poète vise là des travaux de campagne semblables à ceux qui s'étaient plus d'une fois offerts à ses yeux. Le camp était entouré d'un fossé dont le bord intérieur était hérissé de palissades. Derrière celles-ci s'élevait le rempart. Comme fondations, des troncs d'arbre et de grandes dalles de

1. *Bericht*, p. 38-56.
2. *Iliade*, VII, 452-453; XXI, 442-447

pierre brute ; c'est ce qu'Homère appelle des *stèles* (στῆλαι)[1]. Ces dalles soutenaient la terre qui formait le corps du rempart, et, plus haut, celle-ci était encore maintenue en place par un chaînage de madriers (ἐπάλξεις). Quand Sarpédon arrache une pièce de ce chaînage, la terre s'éboule ; il s'ouvre une brèche dans le mur[2]. De place en place, près des portes, il y a des tours qui paraissent faites tout entières de madriers[3]. Ce mode de construction, avec le rôle qu'y joue le bois, c'est à peu près celui que nous avons rencontré à Troie, dans la *ville brûlée*, et aussi en Argolide ; mais ici, dans cet ouvrage improvisé, les briques séchées au soleil sont remplacées par de la terre pilonnée.

Voici qui achève de prouver que les aèdes ne connaissent pas, par leur propre expérience, d'autre type de mur : dans cette île idéale, Scheria, qu'habitent les Phéaciens, qui sont représentés comme des hommes supérieurs au reste de l'humanité, si le poète de l'*Odyssée* met un mur, ce mur n'est encore qu'une barrière de bois. Ulysse, lorsqu'il entre dans la ville où règne Alkinoos, admire

« Les marchés et les murs longs et hauts
Où les palissades sont bien jointes, merveille à voir[4]. »

Par ce que l'on devine de l'histoire des tribus auxquelles nous devons l'épopée, on s'explique comment se perdit chez elles l'habitude d'employer à la construction d'indestructibles remparts la pierre débitée en gros blocs. Quand les Éoliens et les Ioniens débarquèrent sur les côtes de l'Asie Mineure, ce qu'il leur fallait s'assurer à bref délai, c'était un retranchement qui les protégeât contre les retours offensifs des indigènes. Ce résultat, ils l'obtenaient en creusant un fossé ; rejetée en arrière de la tranchée, la terre qu'ils enlevaient ainsi leur donnait le rempart ; en plantant sur le sommet de la levée une série de pieux étroitement serrés, ils se mettaient à couvert. Quand on eut repoussé à distance les peuplades d'abord hostiles ou qu'on se les fut

1. *Iliade*, XII, 29, 259.
2. *Ibid.*, XII, 397-399.
3. *Ibid.*, XII, 36.
4. *Odyssée*, VII, 44-46. On ne peut voir qu'une hyperbole poétique dans la mention d'un *mur d'airain* qui entoure toute l'île d'Éole (*Odyssée*, X, 3). Le poète semble s'être figuré un mur de pierre lisse, revêtu de plaques de bronze, quelque chose comme les parois de la chambre du *Trésor d'Atrée*. Il n'est pas possible que jamais des murs d'enceinte aient été ainsi garnis. Mais, pour frapper l'esprit de ses auditeurs, le poète imagine d'appliquer à toute une enceinte une disposition qui, dans la pratique, n'a pu être employée que pour des intérieurs ou pour des façades de monuments richement décorés.

attachées par les liens du commerce, on n'éprouva pas le besoin de renforcer ces défenses. Des Mysiens, des Phrygiens et des Cariens, on n'avait plus rien à craindre, et, d'autre part, il ne semble pas qu'il y ait eu entre les villes grecques de l'Asie Mineure des inimitiés âpres et persistantes comme celles qui, dans la Grèce européenne, ont tant de fois mis aux prises Argos et Phlionte, ou Thèbes et Orchomène, Thèbes et Platée. Jetées sur la lisière et comme en marge du monde barbare, ces cités avaient trop d'intérêts communs pour être tentées de se combattre et de se ruiner mutuellement. Elles étaient, en général, assez éloignées les unes des autres pour que chacune d'elles eût une banlieue qui lui suffit; de hautes montagnes ou de larges golfes séparaient les domaines de Smyrne et de Phocée, d'Éphèse et de Milet. Ce n'était d'ailleurs pas du côté de la terre ferme que chacun de ces groupes cherchait à s'étendre; ses vrais débouchés, il les avait du côté de la mer. Ne se voyant menacées ni par leurs voisins de l'intérieur ni par leurs sœurs de même race, ces villes paraissent n'avoir commencé que très tard à s'entourer d'enceintes de pierre; elles ne s'en sont avisées que le jour où elles eurent à se défendre contre les Lydiens, puis contre les Perses. Milet était fortifiée quand les Lydiens l'attaquèrent; mais Hérodote ne dit pas de quelle sorte était le rempart qui contraignait Alyatte et Crésus à se contenter de dévaster les champs et les vergers des Milésiens [1]. L'historien est plus explicite pour Phocée. Lorsque les Phocéens, après la chute de Sardes, eurent lieu de redouter les Perses, « ils construisirent autour de leur ville, en grandes pierres bien jointes », une muraille qui avait plusieurs stades de développement [2]. Phocée n'avait donc, avant ce moment, qu'un mur de terre ou de brique crue, si même elle possédait une clôture quelconque. L'auteur de l'*Odyssée* semble s'être représenté Ithaque, Pylos et Sparte comme des villes ouvertes; quand il y introduit Télémaque ou Ulysse, point d'allusion à des portes que le visiteur aurait eu à franchir.

Il est pourtant, plus d'une fois, fait mention, dans l'épopée, de villes fortifiées. La ville qu'Héphæstos figure sur le bouclier d'Achille est ceinte d'un mur, sur la crête duquel se tiennent les femmes, les enfants et les vieillards [3]. Plus d'une ville reçoit l'épithète de *murée* (τειχιόεσσα), ou bien le poète rappelle qu'elle est munie de

1. Hérodote, I, 17.
2. *Ibid.*, I, 163.
3. Homère, *Iliade*, XVIII, 514. Cf. *Iliade*, XV, 737 et IV, 308.

tours. Les villes auxquelles ce caractère est ainsi attribué sont, outre Troie et Scheria, Gortyne, Tirynthe, la Thèbes de Béotie et la Thèbes de Cilicie, Lyrnessos, Calydon, la cité des Curètes, Pleuron, Pheia en Élide [1]. La seule de ces villes où soit conservée une enceinte certainement antérieure à Homère est Tirynthe, et l'on ne saurait douter que là l'épithète ne vise le rempart d'appareil cyclopéen qui existe encore aujourd'hui ; mais on n'en saurait conclure que toutes les autres villes ainsi qualifiées aient eu une muraille aussi forte que celle de Tirynthe ou bâtie de la même façon. Cependant plusieurs des villes sur lesquelles l'attention est ainsi appelée remontaient à la période primitive : c'est le cas pour Thèbes et pour Gortyne. La Thèbes de Cadmos et la Gortyne rivale de Cnossos ont pu avoir des murs cyclopéens qui disparurent plus tard. C'est ce que, pour elles comme pour Tirynthe, rappellerait l'épithète en question. Homère l'aurait trouvée, liée au nom de ces villes, dans les vieux chants qu'il a utilisés ; mais il n'y attache aucun sens précis ; pour le poète, un rempart de terre et de bois, comme celui que les Grecs avaient élevé devant leur camp, est le suprême effort de l'art ; ne prête-t-il pas à Poseidon la crainte qu'un ouvrage aussi imposant ne fasse oublier le mur qu'Apollon et lui, de leurs mains divines, ont érigé tout autour de Troie? Pour rassurer son fils, Zeus l'engage à lancer contre cette barrière, aussitôt que les Grecs seront repartis, les flots auxquels il commande. Ceux-ci auront bientôt effacé toute trace du travail de l'homme, et, là où se dressait ce monument importun, on ne verra plus désormais qu'une grève de sable [2].

Il semble donc que, pour ce qui concerne l'art de la fortification, l'architecte, du temps d'Homère, ait été moins habile et moins hardi que pendant la période mycénienne ; il n'osait ou ne savait plus tirer le même parti de la pierre. D'après l'idée que l'on a quelques raisons de se faire des rudes et belliqueuses tribus qui s'établirent dans les parties les plus fertiles du Péloponèse, on inclinerait à croire que, elle aussi, la demeure des nouveaux maîtres de l'Argolide et de la Laconie était plus rustique que celle des princes achéens. A Sparte, dans cette ville qui était comme le type de l'État dorien, les rois ne paraissent pas avoir jamais eu de palais ; quand ils n'étaient pas à la guerre, ils vivaient, en grands propriétaires ruraux, sur leurs terres, dans leurs fermes. On se sent loin de la richesse des palais de Mycènes

1. Helbig, *L'Épopée homérique*, p. 119-120.
2. *Iliade*, VII, 446-463.

et de Tirynthe, avec la vieille loi dorienne, attribuée à Lycurgue, d'après laquelle les portes des maisons devaient être dressées seulement avec la scie, et les toits seulement avec la hache [1].

Si, pendant longtemps, les mœurs durent rester très simples dans la Grèce européenne, il en était autrement des groupes que le contrecoup de l'invasion avait jetés en Asie Mineure. Ces émigrants avaient emporté avec eux, confiés à la mémoire des poètes, les antiques traditions de leur race, les souvenirs d'un âge d'aventures, de puissance et de gloire ; ils avaient emporté aussi le goût d'un certain luxe, certaines habitudes de vie élégante et noble. Dans les groupes d'exilés, il y avait des artisans, rompus à la pratique des divers métiers. Les cités neuves, bientôt enrichies par la culture de terres fertiles et surtout par le commerce, virent refleurir les arts qu'avait cultivés la Grèce mycénienne. Leurs chefs, descendants des vieilles familles d'outre-mer, ne manquaient pas de s'appliquer à rehausser la dignité de leur rang par l'éclat du cadre dans lequel ils cherchaient à se placer. C'était pour eux que travaillaient, dans la cité, les ouvriers les plus adroits, et pour eux aussi que les trafiquants phéniciens tiraient des cales de leurs navires les étoffes aux fines broderies, les armes habilement incrustées d'or et d'argent, les bijoux les plus beaux, les vases de métal les plus somptueusement décorés ; tout cela servait à parer la personne ou la maison du prince. Celle-ci était fréquentée par les *aèdes*, par ces chanteurs qui, comme le Démodocos et le Phémios de l'*Odyssée*, célébraient, dans la salle du festin, les exploits des ancêtres. Pour pouvoir accueillir les hôtes qui s'y réunissaient, il fallait que la demeure royale eût une pièce très spacieuse où trouvassent place, dans les grandes occasions, tous les nobles de la ville. Cette demeure dut donc garder là certains des traits qui l'avaient caractérisée dans la période précédente. C'est ce que nous n'aurons pas de peine à montrer en dégageant de l'épopée tout ce qu'elle contient, à ce sujet, de renseignements positifs ou d'indices plus ou moins clairs.

De l'*Iliade*, il ne peut y avoir grand'chose à tirer. C'est un récit de guerre. Les Grecs sont en campagne. Ils vivent sous des abris faits de branchages et de roseaux. Quant à Troie, elle n'est vue en quelque sorte que du dehors : le poète montre surtout les Troyens sur le champ de bataille ou groupés sur le mur d'enceinte ; il n'a guère l'occasion de les suivre dans l'intérieur de la ville. Il indique pourtant, d'un trait

1. PLUTARQUE, *Lycurgue*, 13.

rapide, le caractère « du palais que Pâris s'était bâti avec le concours des hommes qui étaient les meilleurs charpentiers qu'il y eût alors à Troie; *ceux-ci lui avaient fait des chambres à coucher, une salle de réception et une cour*, près de Priam et d'Hector, au sommet de la ville[1] ». On remarquera la traduction que nous avons donnée du vers 316 :

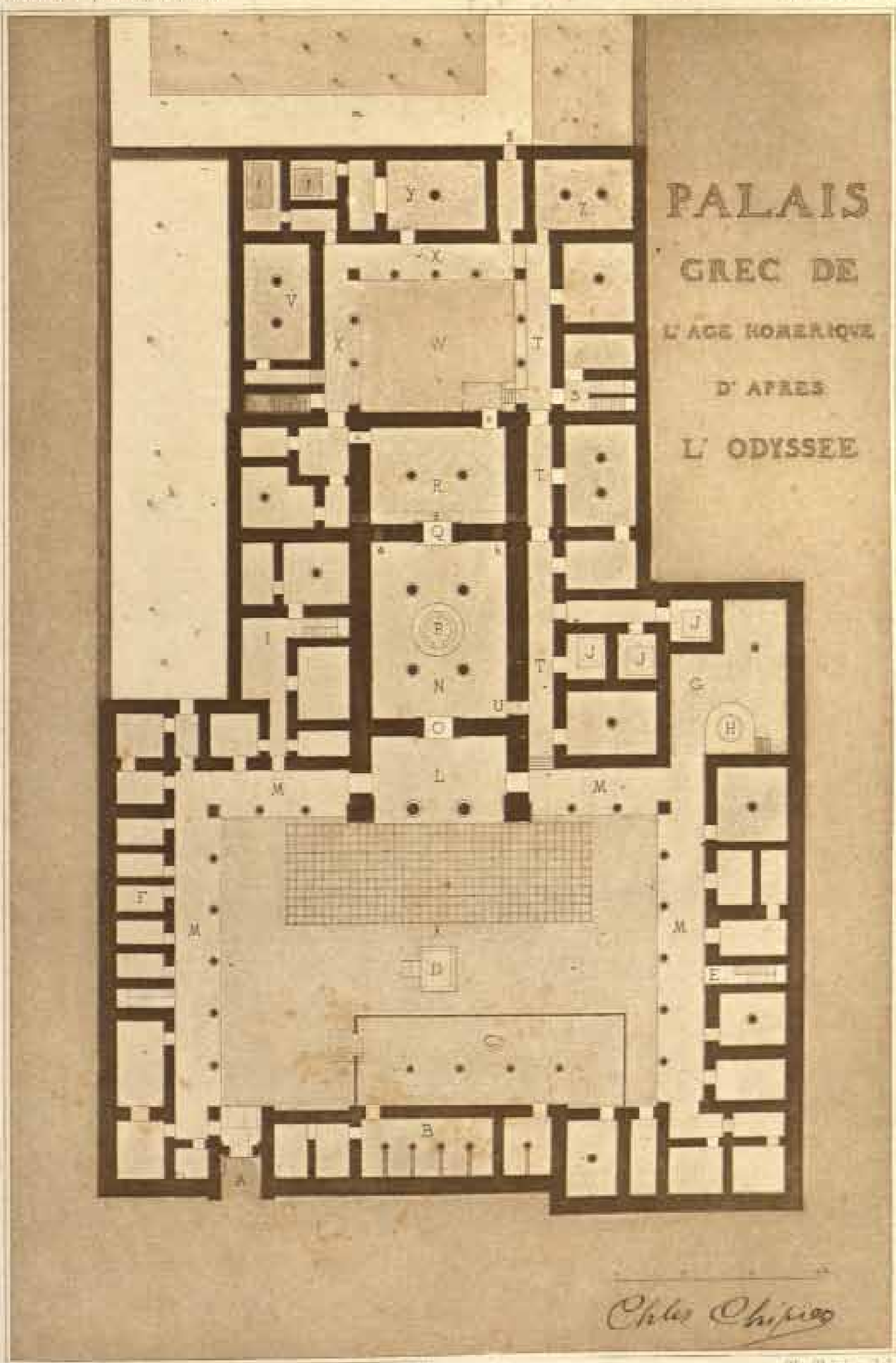
οἵ οἱ ἐποίησαν θάλαμον καὶ δῶμα καὶ αὐλήν.

Si nous avons rendu par des périphrases les deux termes θάλαμον et δῶμα, c'est pour en mieux faire comprendre le sens. Homère rappelle, d'un mot, les trois grandes divisions du palais mycénien, qui sont aussi celles du palais de son temps. Δῶμα est ici synonyme de μέγαρον. Cette grande pièce où se rassemblent les visiteurs, c'est la partie la plus importante de la maison, celle qui attire le plus les regards; le poète, par suite, la désigne comme la maison même, la maison par excellence. Le θάλαμος, c'est la partie privée de l'habitation; ce quartier ne pouvait pas, dans une demeure princière, ne renfermer qu'une chambre; c'est pour ce motif que nous avons employé là le pluriel. Enfin la cour, αὐλή, est une dépendance nécessaire de la maison; c'est ce que nous avons vu par le plan du palais de Tirynthe.

Le palais de Priam, quoique décrit plus longuement que celui de Pâris, l'est avec moins de précision[2]. Le poète parle de la cour, de l'αὐλή, ainsi que des « portiques aux parois lisses », ξεσταὶ αἴθουσαι, qui l'entouraient; mais ce sur quoi il insiste surtout, c'est l'étendue de l'appartement privé, c'est le nombre tout exceptionnel des membres de la famille qui avaient là leur place réservée. « Il y avait, dans la maison, cinquante chambres de pierre polie, bâties les unes près des autres; c'était là que les fils de Priam dormaient près de leurs femmes. » Priam, ce patriarche asiatique, avait presque autant d'enfants que Ramsès Meïamoun; toute sa famille ne tenait pas dans ces cinquante chambres. Il y avait une autre série de pièces, toutes pareilles, qui étaient destinées à ses filles et à leurs époux; mais ces dernières pièces étaient du *côté opposé* (ἑτέρωθεν ἐνάντιοι), c'est-à-dire en avant du *mégaron*, dans la cour extérieure (ἔνδοθεν αὐλῆς). On se les figure disposées six par six, sur les deux faces de cette cour.

Du *mégaron* lui-même, pas un mot; nous ne savons rien du corps de bâtiment qui reliait la cour extérieure, avec ses logements, au

1. *Iliade*, VI, 313-317.
2. *Ibid.*, VI, 242-250.



Héliog. Dujardin Imp. Ch. Wittmann Paris Ch. Chipiez del.

PLAN

quartier réservé, à la partie postérieure du palais. Il y a là une omission ou plutôt un sous-entendu qui ne comporte qu'une explication. Aucune des scènes importantes du poème n'a pour théâtre la demeure royale; Homère n'avait donc aucun intérêt à faire connaître l'ensemble des dispositions par lesquelles se serait défini l'édifice; mais il y conduit Hector, qui vient charger sa mère de fléchir la colère de Pallas, et il saisit cette occasion d'indiquer, par quelques traits choisis, quelle est la grandeur et la magnificence de cette habitation. Ce qui lui a paru le plus propre à frapper l'esprit de ses auditeurs, c'est l'énumération de ces chambres dont le nombre est insolite; c'est aussi le soin avec lequel y a été exécuté le travail de la construction et celui du ravalement de la pierre. Il n'en faut pas davantage; c'est à l'imagination de se représenter le reste à l'avenant, sous le même aspect d'ampleur et de richesse.

Tout autre est le cas de l'*Odyssée*. C'est dans la demeure d'Ulysse que s'expose le prologue du drame, et le dénouement s'en accomplit après des incidents variés qui amènent le poète à promener ses personnages dans toute cette maison, de la cour qui la précède aux pièces les plus reculées, du rez-de-chaussée à l'étage supérieur. Nulle part sans doute il ne s'interrompt pour décrire le palais; mais les circonstances mêmes de ce récit l'amènent à faire aux dispositions principales de ce bâtiment des allusions assez nombreuses pour que l'on ait cru pouvoir en restituer tout au moins le plan. Ces essais ont conduit à des résultats assez différents; mais, pour marquées que soient ces divergences, elles n'ont rien qui doive décourager la curiosité. Les fouilles récentes ont mis l'archéologue en présence des restes de plus d'un édifice qui offre de singuliers rapports avec celui qu'Homère a eu en vue; elles ont permis ainsi de mieux définir les termes de la langue épique. C'est ce qui nous fournit le moyen de présenter un plan sur lequel il est facile de suivre, dans toutes leurs démarches, les acteurs des scènes finales du poème[1] (Pl. I). Une vue

1. Le meilleur plan qui ait été donné du palais d'Ulysse nous paraît être celui qui l'a été par Jebb, dans son intéressante étude intitulée : *The Homeric house in relation to the remains at Tiryns* (*Journal of Hellenic studies*, 1886, p. 170-188). Cependant l'esquisse que nous présentons diffère par plusieurs traits de celle qu'a tracée notre devancier. Dans la note 1 de la page 170, on trouvera, chez Jebb, la liste des principaux travaux qui ont été consacrés à la maison d'Ulysse. Helbig ne s'occupe que de la décoration et de l'ameublement de la maison; il ne cherche pas à en restituer le plan. Tous les textes relatifs à la maison homérique sont groupés méthodiquement dans le mémoire du Dr Joseph, architecte : *Die Palæste des Homerischen Epos, mit Rücksicht auf die Ausgrabungen Heinrich Schliemanns*, 2e édition, 107 pages, 2 planches. Nous ne sommes pas toujours

perspective de l'édifice rend ces dispositions encore plus claires (Pl. II)[1].

Avec ses doubles propylées et sa haute façade précédée d'une double cour, le palais de Tirynthe devait offrir au visiteur un aspect imposant qui ne manquait pas d'une certaine élégance. A Ithaque, ce qui frappe à première vue, dans la maison du prince, quand on l'aperçoit du dehors, c'est moins son apparence de richesse et de luxe que sa solidité, sa force de résistance. C'est ce qui résulte des vers où Ulysse, quand il s'approche de sa propre demeure, dans son rôle de mendiant étranger, traduit l'impression qu'elle fait sur l'esprit du spectateur :

Eumée, voilà certes la belle maison d'Ulysse !
On la reconnaît de loin entre toutes les autres.
Les bâtiments y succèdent aux bâtiments ; la cour y est entourée
D'un mur qui a son couronnement, et il y a des portes solides
A double battant ; aucun homme ne pourrait s'y introduire par la force[2].

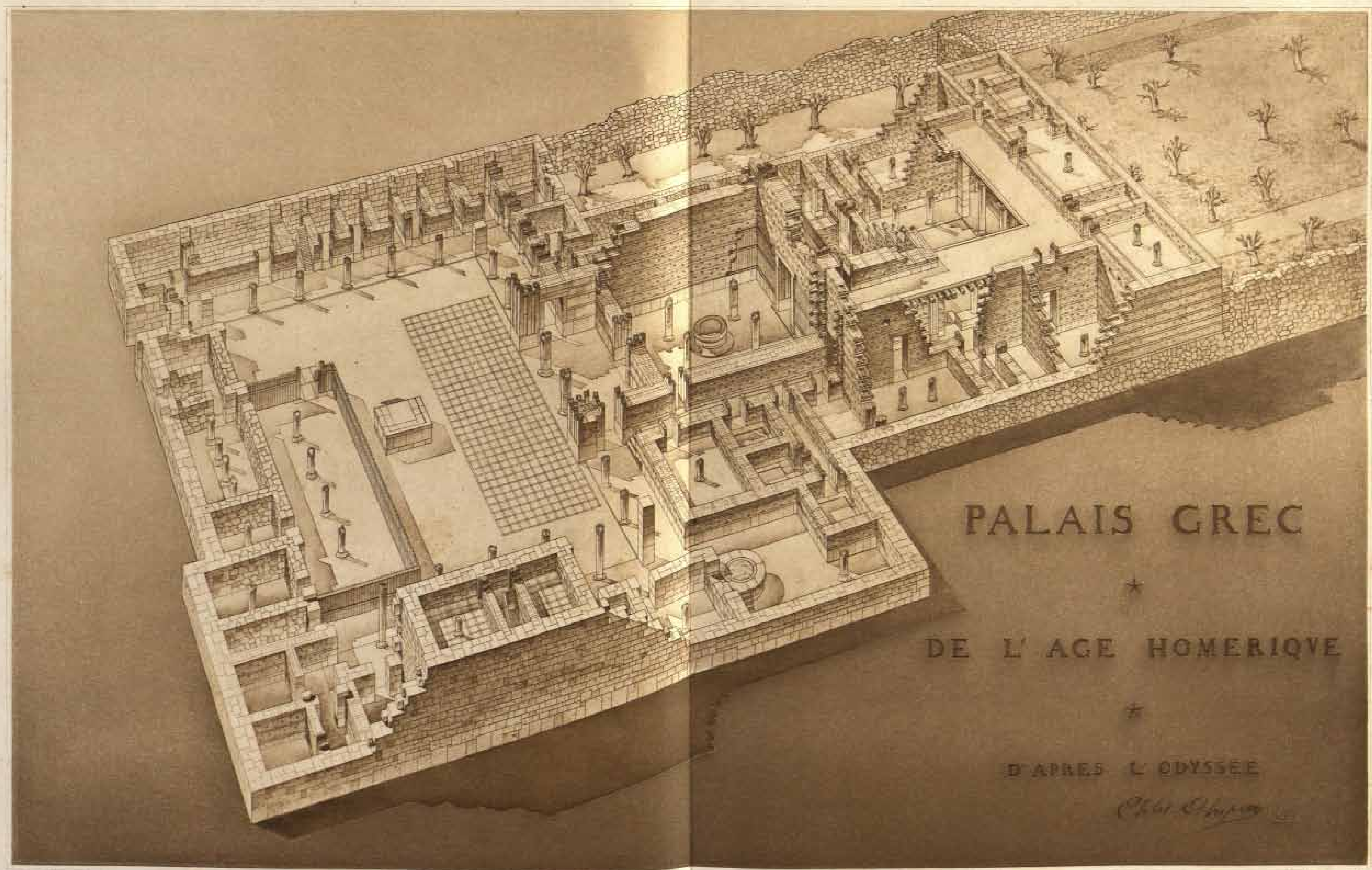
Cette porte aux solides vantaux, nous l'avons placée dans un angle, comme elle l'est à Tirynthe ; mais nous partions de l'idée, qui sera confirmée par toute cette étude, que le palais homérique était moins vaste et d'un agencement plus simple que le palais mycénien ; nous n'avons donc pas cru devoir restituer ici ces propylées à colonnes que l'on a rencontrés à Mycènes et à Tirynthe. La porte (Pl. I, A) garde pourtant la disposition qui a déjà été signalée à Troie et qui caractérise les propylées ; elle ne s'ouvre pas directement sur le dehors, dans le plan de

arrivé aux mêmes conclusions que cet auteur ; mais il paraît avoir souvent vu juste. On lira aussi avec profit les observations de Puchstein sur la maison homérique (*Archæolog. Anzeiger*, 1891, p. 42-43, dans le tome VI du *Jahrbuch*) ; il fait remarquer que le poète ne paraît pas avoir en vue toujours le même type de maison et il essaye de distinguer et de définir ces types différents.

1. Le mode de perspective choisi a permis de montrer dans leurs proportions exactes les diverses parties de l'habitation ; mais l'emploi de ce mode, qui était imposé par les circonstances, risque de faire paraître l'ensemble des bâtiments plus considérable qu'il ne l'est en réalité ; nous devons mettre en garde contre cette illusion. Cette demeure n'occupe sur le terrain qu'un espace assez restreint ; dans sa plus grande dimension, la cour n'a que 32 mètres entre les portiques. La vue indique les différents modes de maçonnerie qui ont pu être employés dans ces constructions, appareil à assises horizontales et à ressauts, petit appareil polygonal en pierres de taille, petit appareil polygonal en moellons, murs en briques crues et en bois, revêtements en pierres polies et en bois, etc. ; ces bâtiments peuvent n'avoir pas été élevés tout en une même fois. A leur partie supérieure, les murs ne sont pas coupés horizontalement ou *arasés de niveau*, à une même hauteur ; on les a arasés à des hauteurs différentes, suivant ce que l'on voulait montrer de l'intérieur des salles ou de la surface des cours et des terrasses. La partie supérieure des murs de clôture est même *sectionnée par arrachement*.

2. *Odyssée*, XVII, 264-268.

HACHETTE & Cie



Héliog. Dujardin

Ch. Chipiez del.

VUE PERSPECTIVE

la face externe du mur; elle est dressée au fond d'un vestibule et elle en précède un autre, arrangement qui a quelque chose de monumental et qui facilite d'ailleurs la surveillance. Un banc est adossé à l'un des murs du vestibule extérieur.

Chez Homère, le mot *cour* (αὐλή) n'est jamais employé au pluriel[1]; c'est que la cour extérieure, la cour principale est la seule où le poète ait l'occasion de conduire et de montrer ses héros. Il n'est fait mention à Ithaque que d'une seule cour, sur laquelle s'ouvre le *mégaron*; elle devait être tout entière entourée d'un auvent ou portique, sous lequel on se mettait à l'abri du soleil ou de la pluie (MM). C'est à l'entrée de cette cour qu'Ulysse aperçoit, couché sur un tas d'ordures, son vieux chien Argos, qui meurt de saisissement lorsque, après vingt années écoulées, il reconnaît son maître. Il y a du fumier dans un coin de la cour, et il en était de même devant le palais de Priam[2]. Dans le voisinage du *mégaron*, une partie de l'aire avait reçu une préparation spéciale : la terre y avait été battue au pilon, ou peut-être même de petits cailloux, enfoncés dans du béton, comme à Tirynthe, y formaient-ils une sorte de pavement. Les prétendants jouent au palet, « devant le *mégaron*, sur ce sol artificiel », τυκτὸν δάπεδον[2] (K).

C'était sur cette cour, dans la demeure d'Ulysse comme dans celle de Priam, que prenaient jour certaines pièces où logeaient les gardiens, les serviteurs et les hôtes (F). A Troie, c'étaient les gendres du roi qui habitaient ainsi sur le devant, en dehors de la maison proprement dite; ici, Télémaque a de même sa chambre dans la cour. Il aurait paru inconvenant qu'un célibataire vécût et dormît dans le quartier réservé aux femmes, parmi les servantes de la reine. Le poète indique que la chambre de Télémaque était « haute et bien en vue »[3]. C'est ce qui nous a décidé à poser un étage sur les bâtiments de deux des côtés de la cour. L'escalier E conduirait à cette chambre, qui est figurée dans la perspective. Au-dessous d'elle et de chaque côté pouvaient se trouver des pièces telles que bûchers, pressoirs et moulins à huile. Nous ne supposons pas de chambres hautes sur la face de cette cour où s'ouvre la porte; c'est là que devaient se trouver les écuries et les étables (B), ainsi qu'une sorte de parc où l'on enfermait le bétail amené pour la consommation de la famille (C). Quant aux ἕρκεα καλά, « les beaux enclos », où Eumée laisse paître, en

1. *Odyssée*, XVII, 290-300; *Iliade*, XXIV, 164, 639-640.
2. *Ibid.*, IV, 627.
3. *Ibid.*, I, 425-426.

attendant le moment de les abattre, les porcs qu'il a amenés aux prétendants, nous les plaçons sur le côté de la maison (*h*)[1]; il y aurait eu là, enfermé dans l'enceinte, un terrain où poussaient un peu d'herbe et quelques arbres; il communique avec la cour par un passage ménagé dans le fond de celle-ci, à gauche. Un enclos plus vaste (*m*) s'étend derrière la maison; si l'on trouve qu'il mérite mieux l'épithète homérique, il suffit de supposer une porte ouverte dans le mur qui forme le fond de l'enclos latéral.

Il y avait encore quelque part, dans ces dépendances extérieures du palais, une construction qui n'est mentionnée que dans le récit du châtiment que Télémaque inflige aux servantes qui se sont livrées aux prétendants. Ulysse ordonne à Télémaque de les tuer « entre la *tholos* et le fort mur de la cour[2] ». On pourrait se demander si la *tholos* n'était pas en dehors de la cour, s'il ne faut pas chercher entre la *tholos* et la face externe du mur l'endroit désigné pour le meurtre; mais ne serait-il pas invraisemblable qu'un des bâtiments qui faisaient partie de cet ensemble ait été ainsi isolé en pleine campagne? De plus, la suite de la narration semble donner à entendre que la place marquée pour ce massacre se trouvait tout près de l'entrée du *mégaron*. Télémaque et Eumée font laver par ces malheureuses le plancher, les tables et les sièges de la grande salle où ont été égorgés les prétendants; puis, « ayant fait sortir les servantes du *mégaron*, ils les ramassent entre la *tholos* et le fort mur de la cour, dans un étroit espace, d'où il n'était pas possible de s'échapper[3] ». Il n'est pas dit que les meurtriers poussent ces femmes hors de la cour; aussitôt chassées de la pièce où elles ont accompli leur dernier travail, elles sont rassemblées dans le lieu même où elles vont mourir. Ce serait, selon Télémaque, leur faire trop d'honneur que de les frapper avec l'épée; il préfère les pendre, et, pour préparer la potence, il prend un câble de navire « dont il roule un des bouts autour de la *tholos*, tandis qu'il attache l'autre à une grande colonne[4] ».

Qu'était-ce que la *tholos* et où faut-il en chercher la place? Dans la langue de l'architecture classique, le mot *tholos* désigne un édifice de forme circulaire, comme celui que Polyclète avait construit à Épidaure. Ce qui montre que le poète a bien en vue un bâtiment de ce genre,

1. *Odyssée*, XX, 164.
2. *Ibid.*, XXII, 441-442.
3. *Ibid.*, XXII, 458-460.
4. *Ibid.*, XXII, 465-466.

c'est l'expression qu'il emploie en décrivant l'opération exécutée par Télémaque. Celui-ci attache le câble à la colonne, κίονος ἐξάψας μεγάλης; mais il le roule autour de la *tholos*, περίβαλλε θόλοιο. La *tholos* est donc un bâtiment rond, et ce bâtiment ne pouvait avoir qu'un faible diamètre; autrement, il aurait fallu que Télémaque disposât d'une corde d'une longueur démesurée. Ce bâtiment devait être exhaussé sur un soubassement auquel on accédait par quelques marches (H); si le pied de la rotonde avait posé sur le sol même de la cour et que Télémaque eût tendu la corde à la hauteur de ses bras levés, les corps des pendues auraient traîné à terre. Procéder à cet enroulement au moyen d'une échelle eût été long et difficile. Ajoutez, au contraire, un socle qui porte la rotonde; le héros évolue de plain-pied sur le rebord de ce massif, et, en un tour de main, il a noué la corde à la hauteur voulue. Pour en fixer l'autre extrémité au fût de la colonne, il suffit d'un escabeau, ou même d'une pierre qui se serait trouvée là. Nous supposons une distance d'environ cinq mètres entre la colonne et la *tholos*. Plus longue, la corde n'aurait pas eu une rigidité suffisante, et les douze condamnées pouvaient tenir dans cet espace.

Qu'était-ce que la *tholos?* Diverses hypothèses ont été proposées. On a pensé à un cabinet d'aisance[1]. La conjecture est ingénieuse; elle s'accorderait bien avec les intentions d'Ulysse, qui veut faire périr les servantes « par une mort honteuse »; mais il est permis de se demander si l'habitation homérique contenait vraiment une pièce qui eût cette destination. Il serait possible encore de voir là une construction circulaire telle qu'on en rencontre souvent dans nos campagnes, élevée, comme protection contre la poussière, au-dessus de l'orifice d'un puits ou d'une citerne. Ou bien ne serait-ce pas une rotonde ouverte à l'air par en bas, sous l'abri d'un toit en champignon, une sorte de kiosque où l'on serait venu s'asseoir pour jouir du frais de la soirée? J'ai souvent vu de ces kiosques, ainsi posés, devant les *konaks* des beys turcs; on y passe de longues heures à prendre le café et à faire son *kief*[2]. Cette *tholos*, nous l'avons donc mise dans une petite cour latérale, qui communique avec la grande cour (Pl. I, G); du massif assez élevé sur lequel repose la rotonde, il aurait été facile de voir la campagne, par-dessus le mur. Dans l'angle de cette cour se trouve une sorte de hangar; sur celle de ses faces qui regarde la cour on voit une colonne qui devait porter le bord de la toiture. Si la destination de l'édifice reste toujours conjectu-

1. Joseph, *Die Palæste*, p. 26.
2. G. Perrot, *Souvenirs d'un voyage en Asie Mineure*, p. 141-143.

rale, l'arrangement que nous présentons est plausible; il répond aux données de l'épisode où est mentionnée la *tholos*.

Outre la *tholos*, il y avait encore, dans la cour, un autel de Zeus Herkeios ou « protecteur de l'enclos ». Quand tous les prétendants sont tombés sous les coups d'Ulysse, le chanteur Phémios, qui a eu la chance d'échapper au massacre, se demande s'il embrassera les genoux du vainqueur, ou si, « sortant du *mégaron*, il ira s'asseoir contre l'autel du grand Zeus Herkeios, où Laërte et Ulysse avaient brûlé, en l'honneur du dieu, les cuisses de tant de bœufs »[1]. Il paraît probable que cet autel était situé vers le milieu de la cour (Pl. I, D). C'est la position qu'il occupe à Tirynthe. S'il avait été placé dans le voisinage immédiat du bâtiment principal, la fumée des holocaustes aurait envahi les vestibules et pénétré jusque dans le *mégaron*. Puisqu'on y allumait le feu du sacrifice, cet autel n'était pas, comme à Tirynthe et à Mycènes, une sorte de puisard; ce ne pouvait être qu'un massif plein, fait (τετυγμένον) de briques crues ou plutôt de pierre. Ce que les Grecs, du temps d'Homère, entendaient par βωμός, on le comprend quand on voit le poète appliquer ce mot aux socles qui, dans la maison d'Alkinoos, supportaient des statues de jeunes hommes dans les mains de qui brillaient des flambeaux[2].

Nous avons prêté à la maison d'Ulysse, dans sa partie antérieure et publique, une disposition qui est moins compliquée que celle qui caractérise les palais de l'âge précédent; nous n'y avons placé qu'un seul vestibule, ouvert par devant, comme celui qui donne accès au temple grec, tandis qu'à Mycènes et à Tirynthe il y a, en outre, derrière ce portique, une antichambre fermée, munie ici d'une et là de trois portes[3]. Rien ne nous a paru justifier l'hypothèse d'un doublement du vestibule, d'une pièce close interposée entre le *mégaron* et le porche extérieur. Ce porche, c'est ce qu'Homère appelle le πρόθυρον, « ce qui est devant la porte (L) ». Il est souvent question dans les deux poèmes de l'αἴθουσα (sous-entendu στοά), mot à mot « le chauffoir ». Cette *aithousa*, nous la reconnaissons dans le portique, plus large que celui des deux petits côtés de la cour, qui est adossé au corps de bâtiment dont le milieu est occupé par le *mégaron* (M, M)[4]. Le terme πρόδομος, « ce qui

1. *Odyssée*, XXII, 334-336.
2. *Ibid.*, VII, 100-101.
3. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 83 et 116.
4. Le récit de la lutte d'Ulysse et d'Iros s'explique très bien ainsi. La bataille se livre au milieu du mégaron; puis Ulysse, après avoir, du premier coup, terrassé son adversaire, l'entraîne au dehors; il traverse le *prothyron*, la porte par laquelle celui-ci

est devant la maison », a un sens moins précis ; tantôt il est employé comme synonyme de *prothyron*, et tantôt il paraît s'appliquer à la fois à l'*aithousa* et au *prothyron*, à l'ensemble de cette devanture du corps de logis principal[1]. L'épithète qui caractérise d'ordinaire l'*aithousa*, c'est ἐρίδουπος, *sonore ;* les bruits de la cour venaient retentir contre les parois du portique et contre le dessous de son toit. Par les nuits d'été, c'est sous cette galerie que l'on dormait le plus volontiers, étendu sur une natte ou sur une peau de bête.

Une seule porte ouvrait du *prothyron* (L) sur le *mégaron* (N). C'est dans l'embrasure de cette porte qu'Ulysse vient humblement s'asseoir, quand il se présente aux prétendants sous le costume et sous les traits d'un mendiant[2] ; c'est elle que gardent, pendant toute la durée du combat, Ulysse et ses trois compagnons[3]. Cette porte a un seuil fait d'un plateau de frêne et des jambages en bois de cyprès, « qu'un charpentier a polis habilement et qu'il a dressés à la règle »[4]. On sent, à ces détails, quelle importance le constructeur attachait à cette partie de son œuvre ; il voulait qu'elle donnât dès l'abord aux visiteurs une haute idée du luxe de l'habitation royale. Le seuil de cette baie, ce seuil de frêne lisse, c'était le seuil par excellence, celui que franchissaient tous les visiteurs qui venaient du dehors : c'est le *grand seuil*, μέγας οὐδός (O)[5].

communique avec l'*aithousa*, et il va asseoir le vaincu contre le mur de la cour (*Odyssée*, XVIII, 32-33). Si, dans la phrase, la cour est mentionnée avant l'*aithousa* et ses portes, c'est la mesure du vers qui a amené cette transposition ; l'esprit de l'auditeur n'avait pas de peine à rétablir l'ordre réel et à suivre la marche d'Ulysse. Du vestibule, celui-ci se jette à droite ou à gauche, et, sans doute vers l'angle, il pousse Iros contre le mur de la cour. Si l'on voulait voir ici dans l'*aithousa* un second vestibule placé en avant du *prothyron*, il faudrait supposer que, pour se débarrasser d'Iros, Ulysse a toute la largeur de la cour à franchir ; avec l'interprétation que nous proposons, il n'a que quelques pas à faire, une fois sorti de la grande salle. Le rapprochement des deux termes ne présente non plus aucune difficulté dans un passage de l'*Iliade* où Phénix raconte comment il a été conduit à s'exiler (IX, 172-173). Il est couché dans les appartements intérieurs, ἐν θαλάμῳ. On veut l'empêcher de s'enfuir ; pour qu'il ne s'échappe pas à la faveur des ténèbres, deux feux sont allumés, l'un ὑπ' αἰθούσῃ εὐέρκεος αὐλῆς, c'est-à-dire sous le portique contigu au vestibule, et l'autre ἐνὶ προδόμῳ, πρόσθεν θαλάμοιο θυράων, c'est-à-dire dans le vestibule même.

1. Plusieurs passages de l'*Odyssée* témoignent de ce sens étendu et collectif qu'a le plus souvent le mot πρόδομος (IV, 297, 302 ; III, 397-399, et XX, 1).

2. *Odyssée*, XVII, 33.

3. *Ibid.*, XXII, 75, 250.

4. *Ibid.*, XVII, 339-340.

5. *Ibid.*, XXII, 2. Jebb a démontré que le *grand seuil*, sur lequel Ulysse bondit, au commencement du chant XXII, ne peut être que le seuil de la porte d'entrée, auprès du *prothyron* ; nous ne referons pas après lui cette démonstration (*Journal*, t. VII, p. 177-179). Toute la suite du récit serait inintelligible si l'on n'admettait pas qu'Ulysse, après avoir tendu son arc et envoyé sa flèche au but, du fond de la salle, traverse cette

Nous voici arrivés au *mégaron* (N). On sait quelles vastes dimensions a, dans les palais de Tirynthe et de Mycènes, la salle à laquelle on a reconnu cette destination. Il ne faut pas chercher de cotes chez Homère : mais il ressort de ses récits que le *mégaron* d'Alkinoos et celui d'Ulysse sont également des pièces très spacieuses. A Schérie, Alkinoos réunit dans son palais, pour écouter le récit des aventures d'Ulysse, tous ceux qu'il appelle les conducteurs et les chefs des Phéaciens. « La cour, les portiques et la maison étaient remplis d'hommes rassemblés ; il y avait beaucoup de jeunes gens et beaucoup de vieillards[1]. » A Ithaque, tous les prétendants trouvent place dans le *mégaron* d'Ulysse, assis à l'aise autour des tables du festin ; il y a là, maîtres et serviteurs, plus d'une centaine de personnes. Quant à l'aspect de la salle, nulle part Homère ne le définit ; mais, à plus d'un trait, on le devine très semblable, au moins dans l'ensemble, à celui que nous avons prêté au *mégaron* dans notre restitution du palais mycénien. Le caractère de ces intérieurs, le poète l'indique en quelques vers ; toute rapide qu'elle soit, l'esquisse ne laisse pas d'avoir sa couleur et son effet. C'est dans la nuit qui précède la lutte suprême. Télémaque et Ulysse traversent le *mégaron* pour aller mettre en sûreté, dans l'appartement des femmes, les armes dont les prétendants auraient pu se saisir. Alors Pallas illumine d'une lueur soudaine la grande pièce et Télémaque s'écrie :

> O mon père, c'est une grande merveille qui frappe mes yeux !
> Partout, sur les murs de la salle et sur les belles poutres maîtresses,
> sur les solives en bois de pin et sur les colonnes qui portent haut leur tête,
> c'est, à mes yeux, comme l'éclat d'un feu brûlant.
> Il y a, ici dedans, quelqu'un des dieux qui habitent le large ciel[2].

On entrevoit là, comme sous un éclair, tout ce que présente notre

salle comme pour se retirer. Homère, il est vrai, ne dit rien de cette démarche ; mais il la sous-entend par les paroles qu'il met dans la bouche d'Ulysse s'adressant à Télémaque après avoir accompli son exploit (XXI, 424-430). Elles pourraient se résumer ainsi : « Je me suis arrangé, Télémaque, pour que tu ne rougisses pas de l'hôte auquel tu as voulu que l'on fît un bon accueil ; mais le moment est venu de laisser ces seigneurs à leurs plaisirs. » Ces mots, il les prononcerait en passant du haut en bas de la salle, comme pour prendre congé ; il se rapproche ainsi, sans avoir éveillé d'inquiétudes, de l'entrée du mégaron, et c'est seulement après être arrivé à son poste de combat qu'il se démasque et répand les flèches à ses pieds. Pour des auditeurs qui connaissaient la disposition de la maison contemporaine et auxquels le thème de ces récits était déjà familier, il n'y avait point là d'obscurité.

1. *Odyssée*, VIII, 56-57.
2. *Ibid.*, XIX, 36-40.

restauration, les grandes parois qui offrent une place toute préparée aux enduits luisants et aux revêtements polis, la forte charpente et les colonnes qui lui fournissent les points d'appui nécessaires.

Ces colonnes, dont la hauteur frappe le poète, nous en savons la place. Par les indications que donne Nausicaa à Ulysse, pour lui dire où il trouvera, dans le palais, la reine Arété, on apprend que ces supports se dressaient autour du foyer[1]. Il n'y a pas trace de cheminée dans les bâtiments de l'âge primitif, et l'on n'était pas plus avancé du temps d'Homère. Celui-ci, parlant des armes qui étaient suspendues sur les murs du *mégaron* d'Ulysse, les montre souillées par la fumée, depuis que leur maître n'était plus là pour les nettoyer[2]. Il n'y avait point de construction ménagée pour envelopper la fumée et la conduire au dehors; elle s'en allait soit par une simple ouverture pratiquée dans le toit, au-dessus du foyer, soit par les interstices des poutres, qui, sur les côtés, formaient d'étroites lucarnes, et par la porte, non sans avoir déposé sur son passage une couche de suie. C'est ce que rappelle l'épithète αἰθαλόεις, que le poète applique aux plafonds du palais de Priam et à ceux du palais d'Ulysse[3]; elle veut dire *noirci par le feu, enfumé.*

Du moment où l'âtre n'était pas adossé à une paroi, il ne pouvait se trouver qu'au milieu de la salle (P); c'était ainsi qu'il était le plus accessible et que la chaleur s'en répandait le mieux dans tout le vaisseau. Je l'ai vu, bien souvent, encore disposé de cette façon, en Grèce et en Turquie. Je me rappelle surtout, dans la montagne de Samarie, un village où nous avons passé la nuit. Les maisons où couchaient les paysans n'étaient que des huttes de terre, fort basses; mais il y avait au milieu du bourg un grand bâtiment fait d'une pièce unique, très vaste, que recouvrait un toit en coupole. C'était ce que l'on appelait la « maison des hôtes » (*medhâfa*). Pendant que les femmes travaillaient aux champs, les chefs de famille passaient là de longues heures à fumer, à prendre du café et à causer. Nous les trouvâmes réunis, à la tombée du jour, dans leur *mégaron*; ils nous firent, au premier moment, un aussi mauvais accueil que jadis les prétendants à Ulysse. Il nous fallut parler haut et payer d'audace pour loger nos bêtes de somme et nos bagages dans un coin de la grande salle et pour obtenir, mouillés comme nous l'étions par une pluie torrentielle, notre place au foyer. Celui-ci était formé par de grosses pierres, rangées en cercle, vers

1. *Odyssée*, VI, 305-307.
2. *Ibid.*, XVI, 287-290.
3. *Iliade*, II, 414; *Odyssée*, XXII, 239.

le centre du vaisseau; quelques bûches s'y consumaient, parmi des charbons sur lesquels bientôt cuisit notre souper. Il est permis de croire que, dans le palais d'Alkinoos et dans celui d'Ulysse, l'âtre avait une apparence moins rustique. Ce foyer, c'était le centre autour duquel se pressaient, pour entendre chanter les poètes, des hommes qui, malgré la simplicité de leurs mœurs, avaient déjà certains goûts de luxe; des colonnes l'entouraient, contre lesquelles on appuyait des sièges décorés d'incrustations d'ivoire ou de métal; il était nécessairement en rapport avec cet ensemble. Ce devait donc être, comme à Mycènes et à Tirynthe, un massif circulaire, assez élevé au-dessus du sol pour qu'on pût le charger de combustible sans avoir à se baisser, assez large pour que les tisons ne roulassent pas à terre. N'a-t-on pas, à Mycènes, poussé la recherche jusqu'à peindre de plusieurs couleurs le pourtour de ce socle, afin de le mettre en harmonie avec le reste du décor de la salle[1]?

Si l'on ne considère que la partie ouverte et publique de l'habitation, l'analogie paraît frappante entre la maison princière que le poète de l'*Odyssée* avait en vue et celle qu'ont fait connaître les fouilles de Schliemann. Même cour, même grande baie au fond d'un large vestibule; même ampleur, même arrangement du *mégaron*.

Du *mégaron*, nous passons au *thalamos*. Celui-ci, dans la maison d'Ithaque, a un étage supérieur (ὑπερῷον). Pénélope, pendant l'absence de son mari, habite, comme nous dirions, le premier; on la voit plusieurs fois monter et descendre[2]. A Mycènes, nous avons signalé des amorces d'escaliers qui attestent l'existence de chambres hautes[3]; aussi avons-nous ici indiqué le départ des escaliers (S). Ce n'est donc pas là qu'est l'originalité de la maison homérique; elle est dans le rapport établi entre les deux parties de la demeure. Chez Ulysse, le *mégaron* et le *thalamos* se touchent; de l'un à l'autre, le va-et-vient est continuel. De nombreux traits du récit témoignent de cette disposition. Mandé chez Pénélope, Ulysse traverse le *mégaron*[4]. La nuit, couché dans le vestibule, il voit les servantes sortir du *mégaron* pour aller rejoindre les prétendants auxquels elles se sont livrées[5]. Pénélope, assise au rez-de-chaussée, derrière le mur de fond du *mégaron*, entend ce qui se dit

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 334-335, 884, fig. 242.
2. *Odyssée*, XXI, 5; XXIII, 1, 85, etc.
3. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 351.
4. *Odyssée*, XVII, 339, 505, 561-568.
5. *Ibid.*, XX, 6.

dans cette salle; elle a posé son siège contre le mur mitoyen (κατ' ἄντηστιν)[1]. Dans ce mur est percée une porte qui fait face à la porte d'entrée; c'est elle qui a ce *seuil de pierre* (λάϊνος οὐδός) sur lequel Ulysse se place pour lancer sa flèche à travers les têtes des haches (Q). C'est cette porte qu'Euryclée avait fermée avant la bataille, pour que les prétendants ne pussent s'échapper par cette issue[2]. Aussitôt la lutte terminée, Ulysse enjoint à Télémaque d'appeler Euryclée. Celui-ci exécute l'ordre en secouant violemment la porte. Euryclée l'ouvre et vient regarder les cadavres[3]; puis elle ressort du *mégaron*, toujours par le même chemin, pour ramener les servantes infidèles[4]. C'est par là que Pénélope s'introduit dans le *mégaron*, lorsqu'elle a quelque chose à dire aux prétendants; le poète la représente alors se tenant debout, près du jambage de la haute baie[5]. Elle n'agit pas comme le fait Arété dans le palais où l'épouse d'Alkinoos est entourée du respect de tous; elle ne va pas s'asseoir auprès du foyer; elle ne se mêle pas à ces hommes qu'elle considère comme des ennemis; elle reste sur le seuil, comme sur une sorte de terrain neutre.

Si c'était cette porte qui fournissait la communication la plus rapide et la plus souvent employée entre les deux quartiers de la demeure royale, elle n'était pourtant pas la seule voie qui servît à cet usage. Le *mégaron* avait encore une autre voie de dégagement : c'est ce qu'Homère nomme ὀρσοθύρη. Ce terme est de ceux que n'a pas conservés la langue classique et qui embarrassaient déjà les commentateurs alexandrins; pourtant le poète, jaloux de définir le théâtre de l'action, s'explique ici assez clairement pour que l'on ne puisse hésiter sur le sens du mot.

> Il y avait, dans le mur bien bâti, une *orsothuré*;
> près du seuil placé à l'un des bouts du mégaron aux solides fondements,
> c'était un chemin qui menait dans le couloir; il était clos par des planches bien jointoyées;
>
> Ulysse commanda au divin porcher de garder cette porte
> en se tenant près d'elle; il n'y avait plus ainsi qu'un seul front d'attaque[6].

L'*orsothuré* est une porte qui, du *mégaron*, donne dans un couloir, et le seuil dont elle est voisine ne peut être que le *grand seuil*, celui

1. *Odyssée*, XX, 387-389.
2. *Ibid.*, XXI, 387.
3. *Ibid.*, XXII, 399.
4. *Ibid.*, XXII, 433.
5. *Ibid.*, I, 333; XVI, 415; XVIII, 209; XXI, 64.
6. *Ibid.*, XXII, 126-130. W. Reichel, L'ὀρσοθύρη *dans le mégaron homérique* (*Archæol. epigr. Mittheilungen aus Œsterreich-Ungarn*, t. XVIII, 1895, p. 6-12).

de cette porte d'entrée qui est au pouvoir d'Ulysse et de ses compagnons, maîtres du bas de la salle. C'est ce qui résulte de l'appel que l'un des prétendants adresse aux autres et de la réponse qu'il provoque :

Amis, dit Agiléos, n'y a-t-il personne qui veuille monter à l'*orsothuré* ?
Il irait dire au peuple ce qui se passe ici, et aussitôt ce ne serait, au dehors, [qu'un cri ;
alors cet homme aurait pour la dernière fois lancé ses flèches [1].

Mélanthios répond :

Agiléos, cela ne peut se faire, car elle est trop près
la belle porte de la cour, et la bouche du couloir serait trop difficile à franchir ;
un homme, pourvu qu'il soit vaillant, la défendrait à lui seul contre tous [2].

On apprend encore, par l'expression qu'emploie Agiléos, qu'il fallait monter quelques marches pour gagner le seuil de l'*orsothuré* (U) ; le sol du couloir se trouvait donc à un niveau plus élevé que celui de la grande salle.

Quant au couloir (λαύρη), il permettait de desservir l'appartement privé sans que l'on eût toujours à traverser le *mégaron*, sous les yeux des hôtes qui le remplissaient (TTT). Il était appliqué contre un des murs latéraux de la grande salle. L'une de ses extrémités débouchait dans la cour, puisque, si l'un des prétendants avait pu, par l'*orsothuré*, gagner le corridor, il lui aurait été ensuite aisé de s'enfuir et d'atteindre la ville. De l'autre côté, le couloir aboutissait au *thalamos*. Homère n'avait pas besoin de le spécifier ; il montre Eumée s'engageant sur les pas de Mélanthios dans l'intérieur du quartier des femmes [3] ; or Eumée n'a pu tenter cette poursuite qu'en passant par l'*orsothuré*, dont il a le libre usage. C'est par cette route qu'il part pour aller charger de liens Mélanthios et que bientôt après il revient sans obstacle.

Ce qui reste le plus difficile à comprendre, ce sont les mouvements de Mélanthios. Il a déclaré ne pouvoir fuir par l'*orsothuré*, que barre Ulysse ; mais il a offert aux prétendants, jusqu'alors désarmés devant leur redoutable ennemi, d'aller leur chercher, dans l'arsenal d'Ulysse,

1. *Odyssée*, XXII, 132-134.
2. *Ibid.*, XXII, 136-138.
3. *Ibid.*, XXII, 177-181.

les casques, les boucliers et les lances que celui-ci, la veille, avait pris soin de retirer de la salle du festin et de mettre en lieu sûr. Pour en venir à ses fins, Mélanthios *monte* (ἀνέβαινε)

ἀνὰ ῥῶγας μεγάροιο,

et parvient ensuite sans peine jusqu'à la pièce où sont serrées les armes[1]. La question est de savoir ce qu'il faut entendre par les ῥῶγες μεγάροιο. Le mot ῥῶγες, encore un de ces mots que l'on ne retrouve pas chez les écrivains postérieurs, se rattache à la racine d'où sont dérivés, en grec, le verbe ῥήγνυμι, et, en latin, le verbe *frangere;* à le traduire littéralement, il signifierait les *brisures du mégaron*, mais ce que désignait au juste ce terme, c'est ce que nous ignorons.

Le grec moderne paraît avoir conservé, dans le nord-ouest de l'Asie Mineure, le mot homérique ῥῶγες sous la forme ῥούγα avec le sens de *ruelle*. On a donc proposé de voir, dans les ῥῶγες, les couloirs qui pénètrent dans le *thalamos*[2]. Le rapprochement est ingénieux ; mais par où Mélanthios a-t-il *monté* pour gagner ces passages? Par l'*orsothuré*, a-t-on répondu ; mais cette porte latérale est aux mains d'Ulysse et de sa troupe. Mieux vaut en revenir à l'explication des anciens commentateurs, qui voient dans ῥῶγες un équivalent de θυρίδας, petites portes, fenêtres. Nous avons supposé, dans le *mégaron* des femmes (R), au-dessus du seuil en pierre polie (Q), une galerie en encorbellement, une sorte de balcon qui relie les deux parties latérales de l'appartement des femmes, au premier étage[3]. Ce passage est nécessaire pour le service de l'étage supérieur, du gynécée. Nous avons admis que, dans le mur, à la hauteur de ce balcon, il avait été ménagé deux étroites ouvertures, bien plus hautes que larges, qui servaient à apercevoir de haut, sans se montrer, ce qui se passait dans le *mégaron* des hommes[4]. Ces petites lucarnes pouvaient être légèrement grillées ou closes par un rideau. Nous nous représentons Mélanthios cherchant à s'élever à la hauteur de ces fenêtres. L'agile chevrier y parvient en posant le pied sur la saillie des épaisses traverses horizontales qui maintenaient en place

1. *Odyssée*, XXII, 142-143.

2. Jebb, *The homeric house*, p. 182-183.

3. Ce balcon est indiqué, en projection, sur le plan, par une ligne pointillée et par la lettre *d*.

4. Ces fenêtres auraient été placées au-dessus des points *a* et *b*. On en aperçoit une, celle de gauche, dans la vue perspective (pl. II).

les madriers verticaux dont était fait le revêtement du mur[1]. Une fois arrivé au niveau du balcon, il n'a qu'à se placer de côté pour se glisser par une de ces fentes et il débouche sur le balcon. Dès ce moment, il est maître d'aller et de venir dans le *thalamos*. Ulysse ne s'est aperçu de rien. La porte du fond étant fermée, toute la partie postérieure de la salle était plongée dans l'ombre[2].

On objectera peut-être que Mélanthios, chargé comme il l'est par le poids des armes qu'il rapporte, n'a pas pu descendre par la même voie; mais qui nous empêche de supposer que, par la fenêtre, il tend lances et boucliers aux prétendants ou les leur jette d'en haut? Ce n'est pas un procès-verbal que dresse le conteur; les détails insignifiants que peut suppléer l'imagination, il les supprime, pour mieux mettre en lumière les incidents qui font avancer l'action.

Avec leur étage supérieur, les bâtiments situés en arrière du *mégaron* devaient former une masse dont la hauteur était à peu près celle de la grande salle à laquelle ils faisaient suite; mais ils occupaient certainement une plus vaste étendue de terrain. Dans cette partie du palais, il y avait des pièces où la maîtresse de la maison et ses servantes s'employaient aux travaux domestiques[3]. La principale de ces pièces, une sorte de salon (R), aurait été placée derrière le *mégaron* des hommes. Elle aurait donné sur une petite cour intérieure (W), munie, elle aussi, d'un portique (X), autour de laquelle auraient été distribuées toutes les dépendances; il fallait bien que les femmes pussent s'asseoir à l'air pour filer et pour coudre. On a trouvé de ces cours à Tirynthe, dans ce que l'on croit être le quartier des femmes.

La demeure du chef de clan, héritier d'autres chefs que la guerre avait enrichis, obligé par son rang de tenir, comme nous dirions, table ouverte, ne pouvait pas ne point renfermer des magasins où se conservassent les objets de prix légués par les ancêtres et surtout les

1. Ces traverses sont indiquées, sur la planche II, dans l'angle du *mégaron* qui correspond au point *a* du plan. Parmi les pièces de bois qui entraient dans la construction des murs, d'autres encore pouvaient présenter des saillies qui auraient facilité l'ascension de Mélanthios.

2. On aurait pu supposer aussi cette galerie en surplomb sur le *mégaron* des hommes; mais on comprendrait mal que les femmes eussent dû circuler sous les yeux des hommes et, d'autre part, il aurait fallu que Mélanthios, pour atteindre ce balcon, fît un vrai tour de force, qu'il opérât ce que l'on appelle, en gymnastique, un rétablissement.

3. C'est ce qu'Homère appelle parfois τὰ μέγαρα. *Odyssée*, XIX, 16.

provisions de bouche. Voici comment Homère décrit le plus important de ces dépôts :

... Télémaque descendit dans le *thalamos* de son père,
large pièce au plafond élevé, où étaient entassés l'or et le bronze,
les vêtements serrés dans des coffres et beaucoup d'huile qui sentait bon.
Là aussi étaient debout des jarres d'un vin vieux et doux à boire,
des jarres remplies d'un liquide pur et d'une saveur divine;
elles étaient là, rangées les unes près des autres contre le mur, pour le cas où [Ulysse
rentrerait dans sa maison, après avoir subi bien des maux.
La chambre était fermée par une porte faite de planches bien assemblées,
par une porte à double battant. Nuit et jour une gardienne s'y tenait,
une femme, dont l'esprit prudent veillait sur tout cela.
C'était Euryclée [1] ...

Ce magasin ne donnait pas sur la cour extérieure; car le soin en est confié non à un homme, mais à une femme, à la vieille nourrice d'Ulysse, doyenne des servantes. D'ailleurs, toutes les fois qu'Homère parle d'un de ces trésors, il l'appelle *thalamos;* c'est assez marquer que ces magasins font partie de l'ensemble que l'on désignait par ce terme même, quand celui-ci était pris dans son sens le plus extensif. Il y avait, ce semble, plusieurs de ces dépôts, dont la porte était munie d'une serrure[2]. Nous en distinguerions au moins deux, celui qui était destiné surtout aux provisions de bouche, et celui où étaient serrées les armes. Le premier, où Télémaque *descend* (κατεβήσατο), devait être, pour que l'huile et le vin s'y gardassent mieux, une sorte de cellier; nous l'avons placé sous la pièce V, à côté de laquelle sont marqués sur le plan, deux escaliers, l'un par lequel on descend à cette cave, et l'autre de quatre marches, par lequel on accède à la chambre V. La vue perspective laisse apercevoir les soupiraux qui donnent au cellier l'air et le jour.

Le cellier renferme, avec les jarres, de l'or, du bronze, et des vêtements pliés dans des coffres; il n'est pourtant pas probable que les armes fussent déposées dans un sous-sol, où elles auraient été exposées à se rouiller. Ce ne serait donc pas ce cellier qui aurait été le magasin

où se conservaient les trésors du prince,
le bronze et l'or, et le fer bien forgé [3].

1. *Odyssée*, II, 337-347.
2. *Ibid.*, XXI, 6-7, 45-46
3. *Ibid.*, XXI, 9-10.

celui où Pénélope va prendre l'arc d'Ulysse et où Télémaque avait déposé les boucliers et les épées que dérobe Mélanthios. Cet arsenal, nous le chercherions soit dans la pièce V, située au-dessus du cellier, soit dans la pièce Z; c'est à celle-ci que conviendrait le mieux l'épithète ἔσχατος, *la dernière, la plus au fond*, par laquelle le poète caractérise la chambre dont Pénélope a la clef[1]; c'est en effet la pièce la plus éloignée de la porte d'entrée. Si Mélanthios réussit à s'y introduire, c'est que Télémaque avait négligé d'en clore la porte[2]; il s'était contenté de la pousser.

C'est aussi dans ce quartier, tout au fond du bâtiment, qu'il faudrait chercher la chambre nuptiale avec son lit taillé dans le tronc d'un olivier dont les racines restent en terre[3] (Y). Cette chambre, d'après la description qu'en donne le poète, ne pouvait être qu'au rez-de-chaussée; dans le voisinage immédiat de cette chambre, nous supposons, pour l'usage du maître de la maison et des femmes, deux salles de bain (FF).

A toute cette partie de la maison, on n'aurait eu accès que par la porte qui s'ouvrait au fond du *mégaron* (Q) et par le couloir (TT); mais il devait y avoir, sur le devant, en rapport avec la cour d'entrée, des pièces qui étaient comme les dépendances naturelles du *mégaron*. Telles, à droite, des chambres de bain, dont il est si souvent question chez Homère; nous en avons placé trois à proximité de la grande salle (JJJ); ces chambres de bain ne pouvaient être éloignées du gynécée, car ce sont toujours les servantes qui baignent les hôtes et qui les frottent d'huile. A gauche, on peut supposer, complètement isolées de l'habitation des femmes, des chambres à coucher d'hiver, pour les célibataires et les hôtes de passage. Les chambres de bain donnent sur le couloir; on accède aux chambres des hôtes par un vestibule irrégulier (I) dont l'entrée est sous le portique.

Comment étaient couverts les bâtiments de ces demeures princières? Le poète ne le dit ni pour la maison d'Alkinoos, ni pour celle d'Ulysse; mais il ne saurait y avoir doute sur le caractère du seul toit dont il fasse mention. Quand Ulysse était chez Circé, un de ses compagnons, pris de vin, était allé dormir sur le toit; il en tombe, et se casse le cou[4]. Ce toit était certainement une terrasse. Peut-être y avait-il, par endroits, des toitures à double versant; mais ces ver-

1. *Odyssée*, XXI, 8-9.
2. *Ibid.*, XXII, 154-156.
3. *Ibid.*, XXIII, 190-206.
4. *Ibid.*, XI, 72-65.

sants ne pouvaient avoir qu'une pente très faible, qu'une pente dont l'inclinaison n'a jamais dû dépasser celle que présentent les combles des temples[1]. Il paraît d'ailleurs probable que les grandes pièces tout au moins des habitations princières avaient pour couvertures des terrasses plutôt que des toits à pignons[2].

Lorsque nous avons décrit le palais mycénien, nous nous sommes souvent servis d'Homère pour rendre compte de certaines dispositions que présentaient les ruines des bâtiments, et, de même, au cours de cette étude où nous cherchions à dresser le plan de la maison d'Ithaque, nous avons, à plusieurs reprises, demandé des éclaircissements aux résultats des fouilles qui ont été faites dans les acropoles de Tirynthe et de Mycènes. La comparaison s'imposait, et les ressemblances sont assez nombreuses, elles sont assez frappantes pour qu'il soit inutile d'insister davantage sur ce point. Le type d'habitation princière que le poète avait sous les yeux quand il composait l'*Odyssée* dérive de celui qui avait été créé par les princes achéens dans leurs châteaux d'Argolide; pour l'ensemble et pour le détail, c'est une épreuve du même modèle.

Il y a pourtant des différences. La première et la plus importante est dans le plan, dont elle modifie tout le caractère[3]. A Tirynthe, ce que l'on croit être l'appartement privé n'est en rapport avec la partie publique de la maison que par des passages compliqués et de longs détours; à Ithaque, il y a continuité entre les deux quartiers de la demeure; il y a, de l'une à l'autre, des communications directes, et, par suite, des allées et venues constantes. Un tel changement de distribution ne peut s'expliquer que par un changement qui se serait pro-

1. On a voulu trouver une allusion au toit à double pente dans un passage de l'*Iliade* (XXIII, 710-713) où Homère, voulant peindre l'attitude de deux lutteurs qui, penchés l'un vers l'autre, se sont saisis à bras-le-corps, les compare aux deux pièces de charpente qu'il appelle les « ἀμείβοντες de la haute maison ». Dans ces *ameibontes* ou pièces qui s'opposent, on a cru reconnaître les arbalétriers d'un toit; mais l'image n'aurait quelque justesse que si on la rapportait à un comble aigu, comme celui de nos églises gothiques. Or rien ne nous autorise à penser que jamais construction grecque ait été couronnée par un comble de ce genre, et la comparaison ne se comprend plus avec l'angle très ouvert de la toiture du temple. Il faut croire qu'Homère a là en vue quelque autre chose qu'un toit. On pourrait songer à un chapeau en charpente que l'on aurait dressé au-dessus du trou percé dans le plafond pour laisser passer la fumée. C'est, dit le poète, « pour parer à la violence du vent (βίας ἀνέμων ἀλεείνων) que le charpentier a ajusté ces madriers qui se contre-battent; ce dernier trait conviendrait bien à la disposition que nous imaginons et qui aurait été destinée à empêcher la bourrasque de rejeter la fumée, par paquets, à l'intérieur.

2. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 678-682.

3. Ces différences ont été bien saisies par Percy Gardner, *New chapters in Greek history*, p. 145-159.

duit dans les mœurs. De même que, pour devenir vêtement, l'étoffe prend les dimensions et les formes du corps, ainsi la maison, qui est aussi une enveloppe et un cadre, s'adapte aux habitudes de la famille. Celles-ci règlent l'ordonnance de l'habitation; ce sont elles, avec leur variété, qui lui donnent, suivant les temps et les lieux, telle ou telle conformation, telle ou telle physionomie. Si l'on a bien compris les aménagements intérieurs du palais de Tirynthe, celui-ci, par la séparation qui y est établie entre les deux principaux quartiers de la demeure, rappellerait les palais assyriens; il aurait son *harem*. Chez le peuple qui l'a bâti, les usages auraient été, tout au moins dans la haute classe, chez les nobles et les rois, à peu près ceux de l'Orient; les femmes y auraient vécu soustraites aux regards et au commerce des hommes. Les princes achéens devaient être polygames. Entre leur temps et celui d'Homère, la société grecque a fait un grand pas; la monogamie y a triomphé. Comme épouse et comme mère, la femme a pris dans la famille une place considérable, une place qu'elle n'y gardera pas toujours. Le rôle qu'elle y joue, dans l'épopée, est plus important et plus honorable que celui auquel on la verra réduite dans l'Athènes du ve et du ive siècle. Hélène à Troie, sur la plate-forme de la tour où sont réunis les vieillards, Hélène encore à Sparte, dans son palais, Arété chez les Phéaciens, Pénélope à Ithaque, se montrent sans embarras même aux étrangers, viennent s'asseoir au milieu des hommes et leur adressent la parole. Elles sont, dans ces démarches, aussi libres d'allures qu'une matrone romaine ou qu'une Française d'aujourd'hui. Étant donnée cette situation de la femme, l'architecte, quand il jetait les fondements de la maison, ne pouvait pas avoir l'idée de s'appliquer à séparer les sexes et à multiplier entre eux les barrières. Tout en ne sacrifiant pas les exigences de la vie domestique à celles de la vie sociale, il cherchait à rendre les relations faciles et rapides entre ceux que mettaient en contact tant d'intérêts communs et tant d'occasions de rencontre.

Comme expression d'une moralité plus avancée, la maison homérique est donc supérieure à la maison mycénienne; mais en est-il de même pour ce qui est de l'ampleur et de la richesse? Les bâtiments ne pouvaient occuper une aussi grande étendue de terrain, là où les deux quartiers de la maison se touchaient, que là où il avait fallu réserver entre eux des intervalles marqués. L'ensemble se trouvait avoir ainsi, dans les édifices de l'âge homérique, un aspect plus ramassé, moins pittoresque et moins varié. Le palais de Tirynthe avait, en avant

du *mégaron*, deux larges cours; il en avait d'autres, moins vastes, dans le quartier des femmes, entre les bâtiments. Ces cours étaient bétonnées; des bandes rouges et bleues, tracées au pinceau sur le pavage en petits cailloux, lui donnaient l'aspect d'un tapis multicolore[1]. Il ne semble pas que la recherche ait été poussée aussi loin à Troie ni à Ithaque; si la grande cour est en partie pavée et s'il s'y dresse un autel, le tas de fumier qui s'y trouve la fait ressembler, dans une certaine mesure, à nos cours de ferme. L'intérieur du *mégaron* ne devait pas être mieux tenu. On ne se figure pas une bordure de dalles d'albâtre, comme à Mycènes, dans cette salle où se préparaient les aliments, où la viande cuisait sur le feu, où gisaient à terre les os et les peaux des bœufs et des moutons qui avaient fourni la matière des repas récents[2]. A la fumée qui se dégageait de la combustion du bois se mêlaient les vapeurs et l'odeur de la graisse coulant sur la flamme, odeur qui blesserait aujourd'hui nos narines, mais qui charmait celles des contemporains d'Homère, en mémoire des franches lippées qu'elle leur rappelait[3]; ils y trouvaient tant de plaisir, qu'ils supposaient le même goût à leurs dieux[4]. Il est possible que, chez les princes achéens, on ne fît pas ainsi la cuisine dans le *mégaron;* la fumée n'a point laissé de trace sur les fragments d'enduit peint que l'on a ramassés à Tirynthe et à Mycènes. On n'aurait pas étendu, sur toutes les parois, ce manteau de peinture pour l'exposer à disparaître, en peu de temps, sous une couche de suie grasse. Nous avons dit comment l'architecte mycénien avait pu obtenir ce résultat; nous avons supposé, au centre du plafond, une sorte de lanterne munie d'ouvertures latérales à travers lesquelles la fumée s'échappait, entraînée par un fort courant d'air[5]. La maison qu'a connue Homère avait, elle aussi, des orifices ménagés à cette fin dans la toiture; mais ce qui est certain, c'est que la disposition qui avait été donnée à cet orifice n'empêchait pas la fumée de noircir certaines parties des poutres de la charpente.

Ces rapprochements laissent l'impression que la maison d'Ithaque, si un autre Schliemann venait à en retrouver le site et à en dégager les restes, paraîtrait petite et de médiocre apparence en comparaison de ce que devaient être les palais de Tirynthe et de Mycènes, tels que leurs ruines nous ont permis de les restituer.

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 288.
2. *Ibid.*, t. VI, p. 288; *Odyssée*, XX, 299-300, 363-364.
3. *Iliade*, VIII, 549-550; *Odyssée*, X, 10; XII, 369.
4. *Iliade*, I, 66; IV, 49; VIII, 549-551, etc.
5. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 693-694, pl. XI.

Cette infériorité du plus jeune des deux types tient encore à d'autres causes. Chefs de bandes qui avaient écumé les mers, pillé l'Égypte et pris Troie, détenteurs d'une énorme quantité de métaux précieux, possesseurs de vastes terres, que des serfs cultivaient pour eux, les souverains d'Orchomène et de Mycènes mettaient à la disposition de l'architecte et de ses auxiliaires de bien autres ressources que n'ont pu le faire les nobles les plus riches, dans ces cités de l'Ionie où l'autorité royale allait s'affaiblissant et où s'éveillait déjà l'esprit républicain. Aussi devine-t-on, dans les demeures des princes achéens, une recherche de l'effet et du luxe que n'ont plus connue les contemporains du poète. Il ne paraît pas y avoir eu, ni chez Alkinoos ni chez Ulysse, rien qui ressemblât soit à ces doubles propylées que le visiteur rencontrait devant lui quand il entrait dans le palais de Tirynthe, soit à cette large rampe par laquelle on accédait à celui de Mycènes. Tout, dans ces deux palais, les cours, le *mégaron* et les pièces principales de l'appartement des femmes, devait être plus spacieux et plus orné que dans la maison d'Ithaque, où, avec les tourbillons de fumée qui remplissaient la salle, on n'aurait même pas pu songer à l'emploi de ces fresques qui étaient la parure de la maison mycénienne. Aussi n'est-il fait nulle part la moindre mention d'un décor apposé au moyen du pinceau sur les champs de l'édifice. Il n'en est pas plus question à propos de la demeure d'Alkinoos, ce palais de féerie, qu'à propos de celle d'Ulysse, qui est l'exacte copie de ces habitations seigneuriales où plus d'une fois s'étaient assis, hôtes chers et désirés, les aèdes par lesquels a été tracée la première esquisse de l'épopée.

Si, dans les salles où ils célébraient les exploits des ancêtres, ces chanteurs avaient eu sous les yeux des tableaux de guerre et de chasse tels que ceux qui s'offraient au regard sur les murs des palais de Tirynthe et de Mycènes, des formes factices du genre de celles qui, sur les parois intérieures de ces bâtiments, s'encadraient dans les enroulements capricieux des spirales et parmi les feuillages des plantes marines, il y aurait toute chance pour que nous en eussions été avertis par quelque épithète significative ou par quelque trait jeté dans une comparaison. Est-il, par exemple, motif mieux fait pour frapper l'imagination et qui se fût prêté davantage à l'allusion ou à la description que celui des grandes figures empennées, de ces sphinx à la tête mitrée et au flottant panache, dont les larges ailes, teintes de rouge et de bleu, tapissaient de leur plumage bariolé les murs d'une des salles de

Tirynthe[1] ? Pour s'expliquer le silence que le poète garde à ce sujet, il faut admettre qu'entre le temps où fleurit Mycènes et celui où s'acheva l'épopée, l'art de la peinture décorative était tombé en pleine désuétude. C'est ce que paraissent confirmer les épithètes par lesquelles le poète définit l'aspect des pièces de la maison ; ce qu'elles rappellent, c'est toujours le poli de la paroi brillante [2]. Il ne dit pas si celle-ci est faite de bois, ou d'un crépi appliqué sur le mur. Dans ce dernier cas, le seul résultat que l'ouvrier aurait cherché à atteindre, quand il posait son enduit, c'était d'en bien lisser la surface. Jamais Homère n'emploie, à cette occasion, le mot ποικίλος, *bigarré*, dont il fait un si fréquent usage à propos des étoffes[3]. Peut-être aussi, et cette supposition est très vraisemblable, de minces plaques de pierre, bien dressées et à parement poli, couvraient-elles, par endroits, le mur, occupant la surface comprise entre les longrines qui séparaient les rangs de briques. C'est un arrangement de ce genre que nous avons adopté pour le mur du *prothyron* du palais et qu'y montre la vue perspective [3].

En revanche, la tradition ne s'est pas perdue d'un autre art qui était très cultivé au cours de la période mycénienne ; nous voulons parler des procédés par lesquels on applique, sur la pierre ou le bois, le métal découpé en feuilles très minces, ou bien on y incruste des matières précieuses, telles que l'ivoire et la faïence émaillée. Il est dit, dans l'*Iliade*, que la maison de Poseidon est d'or, et celle d'Héphæstos de bronze[4]. Ce qu'il faut entendre par ces mots χρύσεος et χάλκεος, on le sait : il s'agit là d'un revêtement fait de plaques d'or ou de bronze ; mais les habitations ainsi qualifiées ne sont pas des maisons princières ; ce sont les palais imaginaires de dieux immortels. Tout ce que le poète sait du palais de Priam, c'est qu'il est bâti en pierres bien ravalées. Il serait donc permis de croire que le poète, pour donner une plus haute idée de l'éclat dont resplendissent ces demeures divines, leur a prêté un genre de décor dont l'emploi avait laissé des souvenirs et dont il subsistait peut-être encore des débris dans de vieux monuments ; la grande coupole funéraire de Mycènes ne devait pas avoir perdu dès lors toutes ses étoiles d'airain. Il semblerait pourtant, d'après l'*Odyssée*, que le goût de ces applications eût persisté, qu'il y eût encore des

1. SCHLIEMANN, *Tirynthe*, pl. VI et VII.
2. ὑπερώϊα σιγαλόεντα (*Odyssée*, XVI, 449 ; XVIII, 206 ; XIX, 600, etc.).
3. Ce revêtement serait analogue à celui dont les restes ont été retrouvés par Dœrpfeld dans certaines parties du palais de Mycènes (*Histoire de l'Art*, fig. 177 et 311, p. 715).
4. *Iliade*, XIII, 21-22 ; XVIII, 370-372.

ouvriers habiles à plaquer le métal sur un fond et à y insérer, découpées en tranches minces, des matières de prix qui en variaient la couleur. C'est cette sorte de décoration que le poète a en vue quand il met ces paroles dans la bouche de Télémaque qui, en regardant le palais de Ménélas, est saisi d'admiration :

> Contemple, fils de Nestor, cher à mon cœur,
> l'éclat de l'airain dans la maison sonore
> et celui de l'or, de l'électron, de l'argent et de l'ivoire[1].

Même ornementation, mais plus somptueuse encore, dans ce palais d'Alkinoos dont le poète a voulu faire quelque chose de supérieur à ce qu'avaient pu voir de plus beau ceux mêmes de ses auditeurs qui avaient le plus couru le monde :

> Des murs de bronze avaient été dressés de part et d'autre,
> depuis le seuil jusqu'au fond ; tout autour régnait une frise de *kyanos;*
> des portes d'or défendaient l'accès de la maison bien close ;
> des jambages d'argent étaient debout sur le seuil de bronze ;
> le linteau était d'or, et d'or aussi la cymaise[2].

Homère, en multipliant les détails, cherche à donner ici la sensation de l'éblouissement ; autant de membres d'architecture, autant de miroirs dont chacun réfléchit des rayons d'une teinte différente. Nulle part sans doute il n'y avait maison de prince où les diverses parties de l'édifice fussent ainsi toutes également resplendissantes ; mais ceux auxquels s'adressaient ces récits n'auraient pas eu la vision que le narrateur désirait leur suggérer, s'ils n'avaient jamais rien aperçu de pareil à ces luisantes enveloppes de métal.

C'est seulement aussi dans le palais d'Alkinoos que l'on voit apparaître, comme élément décoratif, à côté du métal, une matière qui joue là le même rôle que l'ivoire dans le palais de Ménélas, ce *kyanos*

1. *Odyssée*, IV, 71-73. Nous ne croyons pas douteux que le génitif ἠλέκτρου n'appartienne au substantif masculin ἤλεκτρος, qui désigne un alliage naturel d'or et d'argent, et non au substantif neutre ἤλεκτρον, l'ambre. L'ambre ne se présente guère qu'en petits morceaux et nous ne voyons pas bien comment il se serait prêté à la décoration de larges surfaces ; mais surtout il faut remarquer la place qu'occupe ici ce mot. La matière qu'il représente est nommée entre l'or et l'argent ; rien de plus naturel s'il s'agit d'un métal qui participe à la fois de l'un et de l'autre, en sorte que sa teinte d'un jaune pâle tînt le milieu entre le rouge éclat de l'or et la blancheur de l'argent.

2. *Ibid.*, VII, 86-90.

dans lequel on a reconnu les émaux bleus que l'Égypte et la Phénicie ont fabriqués et exportés en si grande quantité[1]. L'ivoire et cette pâte vitrifiée servaient à mêler aux reflets chauds du métal des tons plus doux et plus vifs, l'un son jaune laiteux, et l'autre la fraîcheur de son azur. Cette mention du *kyanos* est unique dans l'épopée et c'est à propos du palais d'Alkinoos qu'elle s'y rencontre; on peut en induire que cette faïence, produit exotique, était plus rare et plus chère que l'ivoire.

Si la maison princière de l'âge homérique ne semble avoir égalé celle de l'âge primitif ni par l'ampleur de sa masse ni par la commodité de ses installations, ni par la richesse et l'élégance de son décor, elle n'en a pas moins été l'édifice sur lequel, pendant la période qui correspond à la formation et à l'achèvement de l'épopée, s'est porté le principal effort de l'architecte. Pour diverses raisons, la tombe n'a pas pris alors le même développement que dans les siècles précédents; tout entière souterraine et signalée à l'attention seulement par une stèle sans figures ni inscription, elle n'a laissé que de bien faibles traces. Là même où nous l'avons rencontrée, très soignée et très ornée, à Athènes, elle n'a, au-dessus du sol, qu'un relief assez peu marqué; l'arrangement en demeure très simple. Quant à l'architecture religieuse, elle est encore dans l'enfance. Le temple, comme perdu dans la vaste étendue de l'enceinte sacrée, parmi les autels et les bois qui les entourent, n'a qu'une médiocre importance. Il devait en être ainsi tant que resterait prépondérant le pouvoir du chef de clan, du prince héréditaire. Le temple ne grandira et tous les arts ne s'appliqueront de concert à l'embellir et à le parer de leur mieux que le jour où la cité, composée d'égaux, n'aura plus d'autre maître que le dieu dont la bienveillance doit assurer le succès de toutes ses entreprises. A partir de ce moment, sa préoccupation constante, sa passion, ce sera d'élever, en l'honneur de ce dieu, un édifice qui, par ses dimensions et par sa noblesse, soit digne de la puissance et de la majesté qu'elle prête à son divin protecteur. C'est alors que, comme nous en avons la preuve pour Mycènes, pour Tirynthe et pour Athènes, les temples remplaceront les palais, se dresseront sur les décombres mêmes des royales demeures où ont régné des dynasties depuis longtemps éteintes; c'est à le bâtir et à l'orner que chaque ville, petite ou grande, jalouse d'éclipser ses voisines et ses rivales, consacrera toutes les ressources dont elle dispose, en capital et en

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 559-560.

talents. La révolution qui substitue partout les républiques aux antiques monarchies se trouvant coïncider avec l'essor que prend en tous sens, après l'apparition et la diffusion de l'épopée, l'âme de la race hellénique, il en résultera que, pendant la période où ce peuple atteint sa maturité, le temple sera le chef-d'œuvre de l'architecte grec, ou, pour mieux dire, le chef-d'œuvre du génie plastique de la Grèce.



CHAPITRE III

LA SCULPTURE

Il ne subsiste presque aucun ouvrage de la sculpture que l'on ait des raisons sérieuses d'attribuer aux deux ou trois siècles qui ont suivi l'invasion dorienne. Les fouilles n'ont livré que bien peu de monuments qui puissent être assignés, avec quelque vraisemblance, à cette période. L'épopée est le seul document historique auquel on soit autorisé à demander ce que purent alors produire l'art et l'industrie. Or ces poèmes gardent, au sujet de la sculpture, un silence qui suffit à indiquer combien cette branche de la plastique était peu développée chez le peuple et dans le temps où ont vécu les auteurs de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*.

Parmi les sentiments auxquels le sculpteur travaille à donner satisfaction, par le procédé de la ronde bosse ou par celui du bas-relief, il n'en est aucun que n'aient connu les contemporains d'Homère. Les poètes avaient commencé dès lors à personnifier leurs dieux, à les définir par un ensemble de traits qui, pour chacun des immortels, variaient d'après le caractère et le rôle que lui avait assigné le travail de la pensée. Quand Homère met en scène une des divinités de l'Olympe, il la voit, et, grâce aux épithètes par lesquelles il la qualifie, ses auditeurs la voient aussi, des yeux de l'esprit, dans l'originalité de sa physionomie individuelle; ils voient Zeus autre que Poseidon, et Apollon autre qu'Hermès. De l'un à l'autre, sauf le sexe, tout diffère, l'âge et la stature, l'arrangement des cheveux, l'expression du visage, la pose et le geste. Il en est de même pour les déesses. On se les représente toutes aussi belles que les plus belles des filles de la Grèce; mais on ne prête pas à toutes le même genre de beauté. Celle-ci, Aphrodite, on la voit blonde, parée de la fraîcheur et des grâces d'une jeunesse en sa première fleur. Cette autre, Héra, a le port d'une brune et fière matrone, dont les flancs ont donné des fils à Zeus, sans que la

maternité ait altéré chez elle la noblesse du contour; elle n'a qu'à se montrer, dans les prés de l'Ida, pour qu'aussitôt le désir s'éveille au cœur de son époux immortel. La chasseresse Artémis, qui poursuit les fauves dans les forêts et dont les flèches infaillibles donnent aussi la mort aux hommes, ne ressemble pas à Athéna, l'inspiratrice des sages desseins et des actes de courage, la protectrice et la conseillère d'Ulysse, le plus rusé des héros.

L'aède ionien et les Grecs qui l'écoutent ont donc dès lors la claire vision de types divins dont les lignes sont très arrêtées; mais le moment n'est pas venu où l'artiste sera capable de donner un corps d'argile, de marbre ou de bronze aux personnages que le poète a enfantés. Celui-ci a trouvé, dans le trésor d'un idiome merveilleusement riche et souple, des ressources qui lui ont permis d'esquisser ces figures, de les faire assez déterminées pour que l'imagination les perçoive comme des êtres vivants, chacune avec les particularités qui la distinguent. L'art, par contre, ne peut marcher du même pas que la poésie; celle-ci, pour réaliser ses conceptions, se sert des mots de la langue; or les mots sont la première et la plus spontanée des créations de l'intelligence. Tout vibrants encore, chez un peuple jeune, des impressions que celui-ci a reçues, par les sens, au contact de la nature, ils répondent en foule à l'appel du poète; celui-ci a-t-il besoin de mots nouveaux pour traduire une idée neuve, pour rendre un sentiment qui n'a pas encore été exprimé, il les tire, avec une liberté souveraine, du fonds inépuisable des radicaux dont il dispose; les procédés de la dérivation et de la composition lui donnent, à cet égard, toute facilité. Ces mots, ceux qu'il a cueillis sur les lèvres des hommes et ceux qu'il invente dès que le vocabulaire courant ne lui suffit plus, semblent pressés de se produire au dehors. Dociles à la voix intérieure qui les évoque et les suscite à mesure que naît la pensée, ils viennent comme d'eux-mêmes se grouper suivant leurs affinités naturelles et prendre dans la phrase et dans le vers la place qui leur convient le mieux.

Il n'en va pas de même quand ce n'est plus au moyen des *paroles ailées*, pour prendre une formule homérique, que les types se constituent, mais que l'on est astreint à en chercher le contour dans la matière, à l'en dégager par le travail de la main. Le langage jaillit, comme une source intarissable, des profondeurs mêmes de l'âme; celle-ci, lorsqu'elle s'anime et s'échauffe, le teint, presque à son insu, des couleurs de sa passion; l'esprit n'a pour ainsi dire pas conscience du secret effort par lequel il obtient le résultat voulu. La matière, elle,

c'est le *non-moi*, comme disent les philosophes. L'homme n'agit pas directement sur elle; entre la matière et lui, il y a un intermédiaire, l'instrument, qui exige un long apprentissage. Aux premières tentatives qui sont faites pour l'employer à la traduction de l'idée, la matière résiste; elle se défend, quand c'est la pierre, par sa dureté, qui ne se laisse entamer que le jour où l'on sait tremper et affûter l'outil de bronze ou de fer; si c'est l'argile, elle se dérobe par sa mollesse même, qui se prête mal, tant que ne flambe point le four du potier, à garder fidèlement l'empreinte d'une forme. Pour tirer parti du métal, il faut savoir le réduire en plaques minces que l'on modèle au marteau ou le fondre et le couler dans un moule. Une autre difficulté de la plastique, c'est que celle-ci ne peut représenter les objets que sous la condition de certains sacrifices et au moyen de certaines conventions. La peinture et le dessin dépouillent les corps de leur épaisseur, que ces arts s'attachent seulement à rappeler par l'indication des ombres portées. Dans le bas-relief, cette épaisseur est sensiblement atténuée; les divers plans s'amincissent et viennent s'appliquer l'un sur l'autre. Elle-même, la figure en ronde bosse n'est pas une reproduction exacte de la réalité. Quand on n'y supprime point la couleur, on est conduit à si fort la simplifier, qu'elle devient arbitraire et purement décorative. C'est au prix de longs tâtonnements que les peuples même les mieux doués arrivent à se rendre maîtres des procédés d'exécution et à adopter des modes de représentation qui permettent au spectateur de rétablir, par une rapide intuition, les rapports vrais, ceux que l'artiste s'est proposé de suggérer à l'esprit.

Que la plastique soit si fort en retard sur la poésie, il n'y a donc point à s'en étonner. Ce n'est pas la statuaire qui a fourni au poète épique ces figures de dieux et de déesses auxquelles il donne un caractère si personnel. De son temps, la divinité n'avait, semble-t-il, presque point de statues dans les sanctuaires de la Grèce. Nulle part, dans l'*Odyssée*, il n'est question d'une statue placée dans un temple. Pourtant, si on avait eu dès lors l'habitude de dresser ces simulacres dans les lieux de culte, Homère aurait trouvé plus d'une occasion d'en parler. Lorsqu'il raconte le retour d'Ulysse à Ithaque, il décrit un sanctuaire des nymphes où le héros, avant d'entrer dans la ville, s'arrête avec Eumée; il décrit le haut du rocher d'où tombe la source, le bassin qui la reçoit, le bois d'aulnes qui enveloppe de son ombre la fontaine sacrée, l'autel enfin où tous les passants appor-

taient leurs offrandes. S'il y avait eu là un temple qui renfermât l'image des nymphes, celle-ci aurait trouvé place dans la description. Un édifice, un groupe de figures, ce sont de ces détails qui modifient trop le caractère de l'ensemble pour qu'il ait été posssible de les passer sous silence[1].

Dans l'*Iliade*, nous voyons paraître une statue de temple, mais une seulement, celle de l'Athéna troyenne. Le poète mentionne plusieurs fois cette idole dans une de ces parties du poème que les critiques les plus hardis n'oseraient guère qualifier d'interpolation tardive, dans le sixième chant[2]. A la prière d'Hector, Hécube va déposer sur les genoux d'Athéna, pour fléchir sa colère, un péplos richement brodé, ce qui suppose une figure assise, posture dont plus d'un exemple nous est offert par des images archaïques de la déesse ; il suffira de rappeler ici l'Athéna d'Endoios.

L'idole iliaque était-elle en bois ou en pierre ? Le poète ne donne aucune indication à ce sujet. L'œuvre pouvait être très grossière, presque aussi barbare que certaines terres cuites de Mycènes ou de Tirynthe[3] ; le sentiment religieux s'est toujours moins attaché à la forme qu'à l'idée. On le voit, dans les siècles mêmes où un art déjà avancé a développé le sentiment esthétique, rester souvent fidèle à de vieilles et rudes images, pourvu qu'elles aient été consacrées et comme divinisées par la piété des générations antérieures. Ce qui tendrait à faire croire qu'il existait dès lors, dans les sanctuaires, un certain nombre de ces figures assises, ce sont les épithètes ἐΰθρονος, χρυσόθρονος, « au beau trône, au trône d'or », que la poésie attribue à plusieurs déesses, à Eos par exemple, à Héra et à Artémis ; la dernière de ces épithètes s'expliquerait par l'habitude prise d'appliquer des feuilles de métal sur certaines parties du siège où l'on asseyait ces idoles. Par ce déploiement de luxe, on suppléait à la pauvreté du dessin de la figure. D'ailleurs les statues, même informes, devaient être l'exception. Il est fait mention, dans l'épopée, de plus d'un sanctuaire, de celui de Zeus sur l'Ida[4], de celui de l'Aphrodite paphienne[5], de celui de l'Apollon délien[6], de celui du Sperchios chez les Myrmidons[7]. Le poète

1. *Odyssée*, XVII, 205-211.
2. *Iliade*, VI, 90, 273, 303.
3. *Histoire de l'Art*, t. VI, ch. IX, § 2.
4. *Iliade*, VIII, 47.
5. *Odyssée*, VIII, 363.
6. *Ibid.*, 162-163.
7. *Iliade*, XXIII, 148.

n'oublie jamais de rappeler, à ce propos, l'existence d'un autel d'où monte la fumée des sacrifices, βωμὸς θυήεις; il ne dit motd'un simulacre.

La divinité ne devait être, à cette époque, représentée, dans la plupart des sanctuaires, que par des bétyles, par des pierres levées. Celles-ci, à l'origine, n'étaient que des éclats ou des quartiers de roc, non touchés par l'outil. L'instinct de la symétrie avait peu à peu conduit à les tailler, à leur donner des formes définies, celles de la dalle, du fût cylindrique ou du fût rectangulaire; puis, quand sous l'influence de la poésie, les esprits s'habituèrent à concevoir les dieux comme des hommes semblables à ceux qui vivent sur la terre, mais plus beaux et plus grands qu'eux, la main de l'ouvrier s'appliqua, plus ou moins gauchement, à traduire cette conception. Sans prétendre tout d'abord à imiter la nature, elle esquissa, sur la pierre, la tête et les membres de l'homme, indications sommaires qui devaient, avec le temps, aboutir à la création de la statue. Celle-ci, dans ses types les plus anciens, garde encore un aspect qui laisse deviner les formes primitives; en étudiant l'art archaïque, nous rencontrerons la statue-stèle, la statue-pilier, la statue-colonne.

On n'en était pas encore là dans l'âge où fleurit l'épopée; le patient travail qui, du bétyle, dégagea la statue était à peine commencé. La statue ne se rencontrait encore, très grossièrement ébauchée, que, par exception, dans quelques villes où l'on était en avance, peut-être pour avoir vu des simulacres de provenance asiatique et avoir cherché à les imiter. L'épopée n'ignore pas d'une manière absolue l'existence des idoles hôtesses et maîtresses d'un temple; mais, d'autre part, elle ne les mentionne, en tout, qu'une seule et unique fois.

Si alors l'art n'était pas encore en mesure de multiplier les statues que leur taille et leur poids immobilisaient dans les sanctuaires, il eût été plus facile de façonner des figurines portatives, faites, par leur dimension réduite, pour accompagner la famille dans ses déplacements, le guerrier à la bataille et le mort dans la tombe. Les sépultures de la période primitive ont fourni beaucoup de ces statuettes, les unes en terre cuite, les autres en pierre, quelques-unes en or ou en bronze; dans la plupart d'entre elles, la forme est à peine indiquée. Il paraît difficile de croire que les Éoliens et les Ioniens pour qui chantaient les aèdes n'aient pas été capables de modeler des idoles d'une exécution aussi sommaire. Cependant il n'y a pas chez Homère un seul mot qui se rapporte à des images de cette sorte. Celles-ci n'apparaissent ni dans les récits de voyage, ni dans les scènes de combat

ni dans la description des funérailles. Il n'est pourtant pas vraisemblable que, pendant deux ou trois siècles, il y ait eu abandon et interruption d'un usage que nous avions trouvé partout établi au cours de l'âge précédent et que nous verrons reparaître pendant toute la durée de l'âge classique. Ce qui trompe, c'est que l'on est toujours enclin à s'imaginer la poésie homérique comme un miroir où sont venus se réfléchir, sans qu'il en manque un seul, tous les traits de la réalité contemporaine. Or il est loin d'en être ainsi ; c'est ce que nous avons déjà eu l'occasion de constater à propos des rites funéraires. Même remarque à propos de la religion : si l'on n'en jugeait que par l'épopée, la Grèce n'aurait pas eu alors d'autres dieux que les grands dieux de l'Olympe. Il n'y a, dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée*, que bien peu d'allusions à ce culte des dieux inférieurs, dieux des pâturages et des grottes, des sources et des bois, démons innomés et obscurs, qui est un reste du fétichisme primitif et qui n'a jamais perdu sa prise sur les âmes. C'est, d'une part, que l'épopée représente un idéal, celui qui a été conçu par les poètes. Les poètes sont, à ce moment, ce que seront plus tard les philosophes : ils se distinguent de la foule par une plus grande force de réflexion, par une puissance supérieure d'abstraction ; leur pensée est en avance sur celle des hommes parmi lesquels ils vivent. C'est, d'autre part, que la postérité n'a conservé qu'une très faible partie des chants qui ont charmé l'enfance de la Grèce. Les poèmes que nous possédons en supposent, en visent bien d'autres dont la plupart n'ont jamais été recueillis par l'écriture, tandis que ceux qui l'avaient été avant que les eût oubliés la mémoire ont tous, à deux exceptions près, disparu dans le naufrage de l'antiquité. Seules, l'*Iliade* et l'*Odyssée* subsistent. Ces poèmes sont nés dans la Grèce d'Asie, dont les idées et les mœurs n'étaient pas de tout point celles des habitants de la Grèce européenne; on aurait donc tort de prétendre y chercher un tableau complet de la vie du peuple grec, pris dans son ensemble. D'ailleurs, même pour le groupe des tribus auxquelles on doit l'achèvement de l'épopée, celle-ci ne donne pas ce que l'on a prétendu parfois y trouver, une représentation de leur état moral et social qui ne comporterait ni déformation ni lacune. Les poètes avaient le sentiment très net de la distance qui séparait la société où ils vivaient de ce monde merveilleux et lointain où leur imagination avait élu domicile; ils faisaient, à leur manière, ce que ferait aujourd'hui un poète savant. Un secret instinct les avertissait que ce monde des dieux et des héros ne pouvait être l'exacte copie de celui où, pour eux et pour leurs auditeurs, se

déroulait la trame uniforme de l'existence quotidienne; pour meubler la scène où ils plaçaient leurs personnages, ils se sont servis de ce qu'ils avaient sous les yeux, mais en ne prenant, de ce présent dont ils s'inspiraient, que les éléments qui n'étaient pas en désaccord avec l'idée qu'ils se faisaient du passé. C'était le seul moyen qu'ils eussent de donner à leurs récits un cadre qui fût en rapport avec l'étrangeté des aventures d'un Ulysse, avec le caractère presque surhumain des prouesses d'un Hector, d'un Ajax et d'un Achille, avec l'intervention perpétuelle de la divinité dans les querelles des hommes.

Enfin, s'il n'est pas question dans Homère de tel ou tel usage que l'on a lieu de croire très ancien, on peut encore s'expliquer ce silence par une autre considération. Comment, dans deux poèmes dont le sujet est très défini et l'étendue très limitée, Homère aurait-il trouvé matière à saisir et à rendre tous les aspects de la vie de son peuple, d'une vie déjà très compliquée? L'action de l'*Iliade* se développe tout entière dans une ville assiégée, dans un camp et sur un champ de bataille. Celle de l'*Odyssée* est plus variée; elle n'épuise pourtant pas la diversité des situations où un Grec de ce temps pouvait se trouver jeté par les accidents de sa destinée. On comprend donc que certaines formes de la religion et de l'art, certains procédés de l'industrie, certaines particularités de mœurs n'aient pas laissé de traces dans l'épopée; Homère n'en a pas parlé, parce qu'il n'a pas eu l'occasion de le faire. C'est peut-être pour cette raison que l'épopée est muette au sujet de ces figurines d'argile qui sont sorties en si grand nombre des tombes mycéniennes et dont la fabrication a dû se continuer, là tout au moins où persistait le rite de l'inhumation. On croit deviner comment le poète a été conduit à paraître ignorer jusqu'à l'existence de ces grossiers simulacres. Si les obsèques de ses héros s'étaient célébrées suivant le même rite que jadis à Mycènes celles des rois achéens, il aurait décrit le mobilier funéraire; ces idoles auraient pu se trouver ainsi comprises dans l'énumération des objets que la tombe aurait reçus; mais, dans le rite de l'incinération tel qu'il le présente, tout ce que les survivants confient à la terre, c'est une poignée d'ossements calcinés que contient un vase de métal; il n'y a pas place pour les images des divinités tutélaires dans cet étroit récipient et dans le trou qui le renferme, au bas du tumulus. De même aussi, il n'y a pas lieu de s'étonner si, dans le péril de la mêlée ou dans celui de la mer, c'est à Zeus ou à Apollon, à Poseidon ou à Athéna que les héros adressent leur prière désespérée ou reconnaissante. Les dieux répondent à

cet appel en quittant l'Olympe pour venir arracher leurs protégés au fer de l'ennemi ou à la fureur des vagues, et le dialogue passionné qui s'engage ainsi entre les dieux et leurs enfants de prédilection a une bien autre grandeur que quelques paroles murmurées à voix basse devant une chétive amulette. Le poète épique ne voit d'ailleurs les dieux que sous les traits nobles et purs que leur prête sa pensée. Des statues presque informes, les seules que l'on sût alors produire, ne répondaient pas à l'idéal qu'il concevait. Ses yeux ne s'y sont pas arrêtés; il les a volontairement oubliées et comme dédaignées.

Le vrai, le seul statuaire, c'est donc alors le poète; la matière dans laquelle il modèle les types qu'il lègue à la plastique de l'avenir, c'est la langue, cette langue à la fois naïve et savante qui, tout en conservant la fraîcheur des vives émotions de la jeunesse, se compose d'éléments empruntés à divers dialectes et est déjà, dans toute la force du terme, une œuvre d'art. Imprimer à la forme humaine un tel caractère de beauté qu'elle éveille dans l'âme le sentiment du divin, c'est une entreprise que le sculpteur n'est pas encore en état de tenter; il se contente du rôle de décorateur; la forme vivante, celle de l'homme et celle de l'animal, lui fournit, pour orner la maison et les meubles qui la garnissent, des motifs heureux et variés. C'était là un parti qu'avait déjà pris l'artisan mycénien, et les émigrants n'avaient pu manquer d'emmener avec eux, en Asie Mineure, quelques ouvriers habiles, rompus à l'emploi des procédés et des motifs dont s'était servie l'industrie de l'âge achéen. Les contemporains d'Homère s'inspiraient-ils surtout des anciens modèles de l'art national, ou bien demandaient-ils de préférence des leçons aux objets de luxe, fabriqués en Égypte et en Phénicie, qui leur arrivaient par Cypre et par Rhodes? Les monuments ayant disparu, il est difficile de dire ce qu'était au juste le style des artistes dont les œuvres ont attiré l'attention du poète. Il est probable que, s'ils venaient à être retrouvés, on y saisirait la trace de cette double influence. Plus d'un passage de l'épopée témoigne des relations que les Grecs entretenaient avec les Phéniciens; l'ouvrier ionien n'a pu rester indifférent aux exemples que lui donnaient les gens de Tyr et de Sidon, ces industrieux élèves de l'Égypte.

Les ouvrages dont il est fait mention dans l'épopée ne devaient donc pas avoir tous le même caractère. Les uns se rattachaient, par leur facture, aux traditions de l'art mycénien; ce qui dominait, dans les autres, c'était l'imitation plus ou moins directe des types fournis par l'industrie phénicienne. Parmi les objets rares que le poète signale à

ses auditeurs comme dignes d'être admirés, il en est à propos desquels on ne saurait vraiment deviner duquel des deux styles, le style national ou le style asiatique, ils portaient plus particulièrement la marque.

La question ne se pose même pas pour ces suivantes d'Héphæstos qui prêtent au divin boiteux le secours de leur épaule, lorsqu'il traverse sa forge, pour ces statues d'or, « qui ressemblent à des jeunes filles vivantes qui ont l'intelligence et la pensée, la voix et la force, qui connaissent les travaux des dieux immortels[1] ». On est ici dans l'empire de la fantaisie. Le poète n'a rien vu de semblable à ces vierges d'or qui marchent et qui parlent : elles sont les filles de son imagination. Tout est prodige autour d'Héphæstos. D'eux-mêmes, les trépieds qu'il a façonnés se mettent en branle pour l'accompagner jusque dans l'Olympe et en revenir avec lui[2]. Sur un signe du maître, les soufflets se gonflent et se vident pour faire jaillir la flamme[3]. Ces servantes merveilleuses font penser aux taureaux à pieds d'airain, chassant le feu par leurs naseaux, que, dans le mythe des Argonautes, le même Héphæstos a offerts en présent à Aétès, le roi de la Colchide.

Tout autre est le cas des figures de jeunes hommes qui, dans le palais d'Alkinoos, tenant en main des torches allumées, éclairent la salle du festin[4]. L'objet que décrit là Homère, il l'a rencontré sur son chemin, ou il en a ouï parler. C'est ce que permet d'affirmer un détail significatif, les « socles bien taillés », sur lesquels sont posées ces statues. Celles-ci seraient d'or, si l'on prend à la lettre le mot qui en définit la matière; mais on ne doit pas oublier que le poète n'est point un commissaire-priseur. Il ne regarde qu'à l'apparence, et ce qu'il se propose, c'est de réveiller une sensation de la vue. Quand il dit or, c'est bronze doré que nous devons entendre. Nulle part, en Grèce, l'or n'a jamais été aussi abondant que dans la Mycènes préhistorique, et, là même, on n'a pas trouvé de figures, soit exécutées en or massif, soit composées de plaques d'or, dont les dimensions fussent comparables à celles de ces porte-flambeaux; ceux-ci, pour remplir leur office, devaient approcher tout au moins de ce que l'on appelle la demi-nature. D'ailleurs la langue épique attache souvent ces épithètes χρύσεος, ἀργύρεος, « d'or », ou « d'argent », à des membres de l'édifice qui, comme les murs d'une salle ou le chambranle d'une porte, ne

1. *Iliade*, XVIII, 417-420.
2. *Ibid.*, XVII, 374-377.
3. *Ibid.*, XVIII, 468-473.
4. *Odyssée*, VII, 100-103.

peuvent pas avoir été faits de ces métaux précieux, mais où l'on clouait, tantôt sur la pierre et tantôt sur le bois, des appliques d'airain revêtues de feuilles d'or ou d'argent[1].

Quant au motif même de ces images, il n'a rien qui soit pour nous surprendre. Dès la plus haute antiquité, l'Égypte avait fait entrer la figure humaine dans la composition de ses meubles ; nous l'avons vue utilisée de cette manière dans des manches de cuiller et dans des fauteuils où elle sert de support aux bras du siège[2]. Il en a été fait un usage du même genre, à Mycènes, dans les manches de miroir[3]. Ce type du lampadaire, pour lequel le décorateur moderne a une prédilection marquée (voyez les statues de bronze qui entourent l'Opéra de Paris), n'est pas représenté dans l'art classique de la Grèce; mais il était familier à l'art archaïque : on l'a rencontré dans les peintures des tombes étrusques et parmi les bronzes qui sont sortis de ces sépultures[4].

Ce sont encore des figures de bois ou de bronze argenté et doré que nous devinons dans ces chiens « immortels à toujours et exempts de la vieillesse » qui, façonnés par l'art savant d'Héphæstos, veillent sur ce même palais, posés aux deux côtés de la porte[5]. Ce que nous avons rencontré partout en Orient à cette place, ce sont des êtres factices, tels que le sphinx, le griffon, le taureau ou le lion ailé. Le lion a même dû à sa force et à la crainte qu'il inspirait l'honneur d'être, sous sa forme naturelle, investi de cette fonction. Nous avons vu, en Phrygie, des lions rampants dressés au-dessus de la porte des tombes rupestres[6] ; nous en avons vu, à Mycènes, dans la même posture, qui surmontent le linteau de la porte, à l'entrée de la citadelle[7]. C'est à un autre mode de groupement que le poète fait allusion. Il se représente évidemment ces gardiens de la maison accroupis ou couchés à droite et à gauche du seuil, comme le sont les sphinx devant les temples de l'Égypte. Ce qu'il y a d'original dans cette disposition, c'est le parti pris de substituer le chien, cet humble compagnon de l'homme, soit au lion, le roi des fauves, soit à tous ces monstres composites chez qui sont réunis des traits dont l'assemblage éveille l'idée d'une extraordinaire et mystérieuse puissance. Ne faut-il pas voir là l'effet des tendances innées du

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 101.
2. *Ibid.*, t. I, fig. 582, 583, 585, 586.
3. *Ibid.*, t. VI, fig. 386, 387, 388.
4. Helbig, *l'Épopée homérique*, p. 505.
5. *Odyssée*, VII, 91-94.
6. *Histoire de l'Art*, t. V, fig. 64, 65.
7. *Ibid.*, t. VI, pl. XIV.

génie grec, de celles que révéleront les manifestations ultérieures de la plastique? Le poète confie la garde de la maison au chien, et non au sphinx ou au griffon, parce qu'il a le goût du simple et du vrai; c'est le chien qu'il a vu à cette place et dans cet office[1].

Ces porte-flambeaux, ces chiens, c'étaient là des figures purement décoratives qui ne servaient qu'à meubler le palais d'Alkinoos. Il n'en est pas de même d'un type auquel le poète fait allusion à plusieurs reprises, celui du Gorgoneion, c'est-à-dire d'une tête de femme qui, par le caractère de ses traits, était destinée à jeter l'épouvante dans l'âme de ceux dont elle frappait la vue. Ce type avait dès lors la valeur expressive qu'il a depuis toujours gardée[2]. Cette tête était figurée en bordure, sur le bouclier d'Agamemnon, et, comme ornement central, sur l'égide d'Athéna. C'était « la Gorgone aux yeux menaçants, au regard terrible »[3]; c'était « la tête terrible et effrayante du monstre redoutable, insigne de Zeus qui porte l'égide »[4]. A la Gorgone, Homère associe, sur le bouclier, la Crainte et la Peur, sur l'égide, la Discorde, la Vaillance et la Poursuite, autant d'abstractions qui ne prennent corps que dans l'esprit du poète. Les seules que la plastique grecque paraisse avoir personnifiées, et encore ne l'a-t-elle fait que très rarement, ce sont *Phobos* et *Deimos*[5]. Au contraire, des monuments très nombreux attestent la popularité dont ne cessa jamais de jouir le

1. M. Helbig a émis à ce propos une conjecture qui nous paraît plus ingénieuse que vraisemblable (*l'Épopée homérique*, p. 498). Il constate que la langue homérique ne possède pas les mots σφίγξ et γρύψ, par lesquels on désignera plus tard le sphinx et le griffon. Comme l'étude des monuments mycéniens lui a prouvé que ces types exotiques étaient connus des Grecs bien avant l'âge homérique, il se demande si, faute de termes spéciaux, on n'employait pas alors le mot *κύων* pour désigner tous ces monstres inventés par l'Orient, et ce qui lui suggère cette hypothèse, c'est qu'il trouve chez les poètes tragiques d'Athènes des exemples de ce sens attribué au mot *κύων*; mais ce qu'il oublie, c'est que, dans les deux textes d'Eschyle et de Sophocle auxquels il renvoie et où le sphinx est qualifié de *κύων*, ce mot est expliqué ici par le mot σφίγξ, qui le précède dans le même vers, et là par l'épithète ῥαψῳδός; toute obscurité est ainsi écartée. Si Homère avait eu en vue ici le sphinx ou le griffon, il lui aurait été facile, à lui aussi, de caractériser ces gardiens par quelque épithète significative qui aurait averti ses auditeurs que ce n'étaient pas des chiens ordinaires qui veillaient à la porte du palais d'Alkinoos.

2. Voir, au sujet des représentations de la Gorgone, le catalogue très méthodique et très complet dressé par M. Jean Six : *De Gorgone*, in-4, 100 pages et 3 planches, Amsterdam, 1885. Les textes homériques y sont étudiés p. 78-80.

3. *Iliade*, XI, 36-37.

4. *Ibid.*, V, 738-740.

5. Phobos, d'après Pausanias, était représenté sur le coffre de Kypsélos avec une tête de lion (V, XIX, 4). Milchœfer croit reconnaître Phobos et Deimos sur deux vases qui proviennent l'un de Cæré et l'autre de Camiros (*Musée Napoléon*, pl. LIX). Le premier a une tête et des pattes de lion avec une queue de cheval, et le second serait figuré par un homme à tête de lièvre (*Archæol. Zeitung*, 1881, p. 286).

type de la Gorgone. L'art archaïque l'a souvent mis en œuvre et la tradition le faisait remonter jusqu'à la période reculée à laquelle on attribuait les murailles de Tirynthe. Pausanias vit à Argos une tête de Gorgone, en pierre, qui passait pour un ouvrage des Cyclopes[1].

On n'a pas retrouvé ce masque dans le répertoire de l'art mycénien; mais, outre que certains monuments où il se rencontre appartiennent à une époque très voisine de l'âge homérique, ce qui ressort des vers où est mentionné le monstre, c'est que, du temps d'Homère, ce type était assez connu pour que le poète, quand il nommait la Gorgone, évoquât devant l'esprit de ses auditeurs une image très nette. Il n'est encore question ni des ailes, ni de la bouche béante et de la langue tirée, traits qui ne viendront que plus tard achever de définir ce type. Ce qui paraît alors le caractériser, c'est l'œil fixe et largement ouvert, œil que, malgré l'inévitable imperfection du rendu, le spectateur, avec sa vive sensibilité, voit étincelant de colère et de haine (δεινὸν δερκομένη). Aussi, voulant peindre l'expression du visage d'Hector qui se jette dans la mêlée, le poète recourt-il à une comparaison sur l'effet de laquelle il compte. « Hector, dit-il, a des yeux de Gorgone[2]. » La même conclusion se tire des derniers mots du récit qu'Ulysse fait aux Phéaciens de sa visite aux âmes des morts. « J'aurais volontiers, raconte-t-il, continué à m'entretenir avec les héros; mais le peuple des morts accourait à grand bruit, et la peur blême me saisit; je craignais que l'auguste Perséphone n'envoyât de l'Érèbe la tête de Gorgone, monstre épouvantable[3]. » Cette tête de la Gorgone, ce n'était donc pas, pour les contemporains d'Homère, quelque chose d'indéterminé. En parlait-on devant eux, ils l'apercevaient aussitôt, et le frisson qu'ils éprouvaient a fini par accréditer l'idée que quiconque avait laissé s'arrêter sur soi le regard meurtrier de la Gorgone



13. — La tête de la Gorgone. Conze, *Melische Thongefæsse*, pl. III.

1. Pausanias, I, xliii, 8.
2. *Iliade*, VIII, 349 : Γοργοῦς ὄμματ' ἔχων.
3. *Odyssée*, XI, 633-635.

était changé en pierre. Le langage que tient Ulysse semble impliquer cette croyance; on ne la trouve pourtant affirmée que dans des textes de date postérieure.

Ce qui peut le mieux donner l'idée du Gorgoneion tel qu'il était figuré sur l'égide, c'est l'image qui forme le motif central du bouclier d'un combattant sur un vase de Mélos, image où l'on s'accorde à voir la plus ancienne représentation de ce type qui nous soit parvenue (fig. 13).

Sur le bouclier d'Agamemnon comme sur l'égide d'Athéna, le masque de la Gorgone apparaissait en relief, modelé, par les procédés du repoussé, dans une plaque de métal. L'assertion de Pausanias donnerait à penser qu'on le ciselait aussi dans la pierre. Par le sens qui s'y attachait, il aurait été à sa place sur le linteau d'une porte de citadelle; mais on ne rencontre chez Homère aucune allusion à cet emploi du symbole.

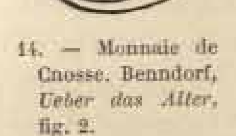
On a cru trouver la mention d'un ouvrage important de la statuaire dans les trois vers par lesquels s'ouvre la description d'une danse de jeunes gens et de jeunes filles, qui formait un des tableaux sculptés sur le bouclier d'Achille :

> Là aussi, l'illustre Héphæstos combina un chœur
> semblable à celui que jadis, dans la large Cnosse,
> Dédale exécuta pour Ariane aux belles boucles[1].

Quelques critiques ont pensé que, par le mot *chœur* (χορός), le poète désignait les danseurs mêmes, qu'il comparait ceux dont l'image décorait le bouclier à un groupe de figures que Dédale aurait sculptées à Cnosse[2]. On rappelait des statuettes de calcaire qui ont été trouvées à Cypre[3]; on citait aussi un passage de Pausanias, qui a trait à un bas-relief de marbre blanc, quelque travail archaïque, que de son temps on montrait à Cnosse comme l'œuvre même de Dédale[4]. Ces rapprochements ne reposent que sur une erreur de traduction. Nous croyons devoir attribuer ici au mot χορός le sens que lui prêtaient les anciens interprètes[5]. Il désigne non pas un *chœur de danse*, mais *la place où l'on*

1. *Iliade*, XVIII, 590-592.
2. On peut citer, comme ayant adopté cette opinion, Overbeck, Helbig et Robert.
3. *Histoire de l'Art*, t. III, p. 586, note 2 et fig. 399.
4. Pausanias, IX, xl, 2.
5. Aristonicos attribuait ce sens au mot χορός. Il a été suivi par Ottfried Müller, Welcker, Nitzsch, Preller. Les raisons que l'on peut avoir de s'en tenir à l'opinion d'Aristonicos ont été surtout exposées avec beaucoup de force par Eugène Petersen, *Kritische Bemerkungen zur ælteslen Geschichte der Griechischen Kunst*, 1871.

danse. C'est ce qu'il signifie presque toujours dans l'épopée, et ce qu'indiquent les adjectifs dans la composition desquels entre cet élément, εὐρύχορος et καλλίχορος. Quand le poète applique ces épithètes à une ville, que veut-il dire par là, sinon qu'elles ont de larges, de belles places pour la danse?

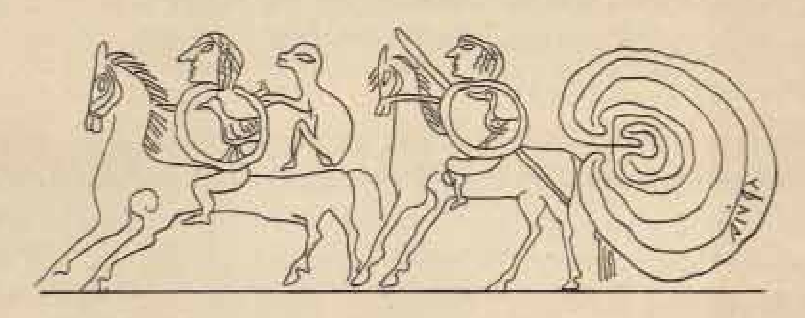


14. — Monnaie de Cnosse. Benndorf, *Ueber das Alter*, fig. 2.

Voici d'ailleurs qui paraît lever tous les doutes. Après avoir évoqué le souvenir du travail entrepris par Dédale pour Ariane, le poète continue ainsi :

C'est là (ἔνθα) que des jeunes gens et des jeunes filles séduisantes, se tenant par la main, frappent du pied la terre [1].

Cet adverbe (ἔνθα), les traducteurs négligent de le rendre. Il a pourtant sa valeur. Ici, comme dans les autres tableaux, le poète commence par définir le théâtre sur lequel se joue la scène qu'il décrit. Ailleurs, c'est « une vaste et molle jachère », ou « un enclos couvert d'une abondante récolte », ou « une très belle vigne », et, au moins une fois, c'est par ce même mot (ἔνθα) que se fait la transition [2]. Il est probable que cette place de danse, dont la construction



15. — Labyrinthe sur un vase étrusque. Benndorf, *Ueber das Alter*, fig. 1.

était attribuée à Dédale, n'était pas une simple aire bétonnée, comme il y en avait dans toutes les villes; elle devait offrir un caractère particulier, qui la signalait à l'attention. Elle aurait présenté une disposition analogue à celle du labyrinthe que l'on voit dessiné sur les monnaies de Cnosse (fig. 14) et aussi sur un vase à dessins incisés (fig. 15) [3]. De petits murs très bas auraient coupé cet espace en voies

1. *Iliade*, XVIII, 593-594.
2. Vers 550.
3. Cette conjecture a été présentée par Otto Benndorf (*Ueber das Alter des Trojaspieles*, à la suite de Reichel, *Ueber Homerische Waffen*). Benndorf croit trouver dans la danse assujettie aux divisions du plan la première mention d'un exercice qui, sous le

sinueuses où le chœur se serait engagé, conduit par les sauteurs qui bondissaient en tête de la file ; c'est dans les chemins courbes ainsi tracés que se seraient accomplies ces évolutions des danseurs qui sont comparées par le poète au tournoiement de la roue du potier. Le dessin compliqué du plan se serait prêté à la séparation en demi-chœurs, à la formation de ces « lignes gracieuses qui s'avançaient l'une au-devant de l'autre ».

Il faut donc renoncer à chercher, dans ce passage, une allusion à un groupe qui aurait existé à Cnosse. Si l'art de la sculpture sur pierre a été cultivé autour du poète, il ne paraît pas en rien savoir. Au contraire, pour tout ce qui est ouvrage de métal, il prodigue les détails, ce qui semblerait indiquer que, de son temps comme au cours de l'âge mycénien, l'orfèvre avait une avance très marquée. C'est ce que l'on devinerait à la manière dont parle de lui le poète ; il va jusqu'à le comparer à la divinité : « Tel un homme adroit, instruit dans les divers arts par Héphæstos et par Pallas Athéna, applique l'or sur l'argent et exécute des œuvres charmantes, telle Pallas Athéna étend la grâce sur la tête d'Ulysse et sur ses épaules[1]. » On remarquera aussi la précision avec laquelle Homère, à propos d'Héphæstos fabriquant le bouclier d'Achille, décrit les procédés de l'orfèvre ; de tous les métiers, c'était évidemment celui où l'habileté technique était alors poussée le plus loin.

L'orfèvre prenait partout ses motifs. C'était de la figure humaine qu'il avait tiré la Gorgone ; mais l'animal, avec la diversité de ses formes, offrait à son génie inventif des ressources encore plus variées. Homère décrit une fibule dont Ulysse s'était servi pour attacher sur l'épaule sa *chlæna*[2]. Sur la plaque de métal derrière laquelle se dissimulaient les deux tubes où s'engageaient les épingles de l'agrafe, un chien était représenté, terrassant un faon sur le dos duquel il s'était abattu ; la victime palpitante se débattait, sous la pression des griffes qui lui déchiraient les flancs. Il n'est pas probable qu'il s'agisse là d'un dessin gravé à la pointe ; la finesse des traits eût rendu invisible, à quelques pas de distance, le tracé de l'image. Or le poète témoigne de l'admiration qui éclatait, sur le passage d'Ulysse, à la vue de ce bijou ; il ajoute que le

nom de Jeu de Troie (*ludus Trojæ*), a été, en Italie, très en faveur pendant toute l'antiquité. La danse de la grue (γέρανος), qui à Délos se célébrait en souvenir de l'aventure de Thésée et d'Ariane, devait, avec ses περιελίξεις et ses ἀνελίξεις, beaucoup ressembler à la danse décrite par Homère.

1. *Odyssée*, VII, 232 ; XXIII, 159.

2. *Ibid.*, XIX, 226-231.

chien et le faon étaient en or. Cette dernière indication et l'impression éprouvée s'expliquent mieux dans l'hypothèse d'un groupe fait de figures d'un assez fort relief, exécutées au repoussé dans une plaque d'or. Quant au thème, l'idée première en a été suggérée par un de ces monuments orientaux dans lesquels on voit des daims ou des cerfs déchirés par des griffes [1]. Sur les intailles mycéniennes, c'est le lion qui dévore ces mêmes proies [2]. Nous sommes ici, avec la décoration de la fibule d'Ulysse, plus près de la réalité. Les créateurs de ce motif n'avaient jamais vu ni lions, ni griffons acharnés sur leur victime; au contraire, l'artiste dont l'œuvre a frappé Homère reproduit une scène à laquelle, en chasse, ses clients ont pu assister plus d'une fois.

C'était encore du repoussé que les figures de bêtes et d'hommes qui décoraient le baudrier d'Héraclès, qu'Ulysse rencontre parmi les morts. « Le bouclier était d'or; on y voyait toute sorte d'ouvrages merveilleux : des ours, des sangliers sauvages, des lions farouches, des combats, des mêlées, des meurtres et des tueries de guerriers [3]. » Ces vers se trouvent dans un morceau où on a relevé la trace d'idées qui sont de date bien plus récente que celles dont s'est inspiré l'auteur des parties les plus anciennes de la *Nekyia*. Ce n'est donc pas commettre un anachronisme que de comparer ce baudrier aux diadèmes faits d'une mince feuille d'or, qui ont été recueillis dans plusieurs tombes du Dipylon et à Éleusis, diadèmes qui peuvent dater du VIIIe ou du VIIe siècle [4]. Ce que l'on voit sur ces rubans, c'est ce qu'indique le poète, des files d'animaux, des lions qui surprennent des cerfs ou qui s'attaquent à des hommes. Peut-être retrouvera-t-on, sur d'autres de ces bandeaux, des scènes de bataille, semblables à celles que nous offrent, se déroulant autour de leur panse, les plus anciens vases peints de Chalcis et de Rhodes. On remarquera d'ailleurs que la description est loin d'être aussi précise ici qu'à propos des ouvrages précédemment étudiés. Les œuvres d'art étant devenues moins rares, le rhapsode ne les regarde plus avec une curiosité aussi émerveillée que l'aède d'autrefois : il se contente d'en indiquer l'aspect d'une manière générale, sans insister sur les détails. Ces bandes estampées ne sont plus, comme le bouclier d'Agamemnon ou la fibule d'Ulysse, des

1. *Histoire de l'Art*, t. II, fig. 280, 447; t. III, fig. 462.
2. *Ibid.*, t. VI, pl. XVI, 12; fig. 428[14].
3. *Odyssée*, XI, 610-612. HELBIG, *l'Épopée*, p. 505-506.
4. *Athen. Mittheil.*, 1893, p. 109 et 126. COLLIGNON, *Histoire de la Sculpture grecque*, t. I, fig. 43 et 44.

œuvres uniques en leur genre, créées tout exprès, pour un héros, par le génie inventif d'un maître orfèvre. L'allure sommaire de la description s'explique donc, dans le cas présent, par l'emploi de procédés mécaniques qui permettaient de multiplier indéfiniment les exemplaires d'une même composition.

Parmi ces créations des arts du métal auxquelles le poète s'intéresse si fort, il en est une, le bouclier d'Achille, que mettent à part l'origine qui lui est attribuée et la place qu'il occupe dans l'économie du poème. Le bouclier est l'œuvre d'Héphæstos, l'artiste par excellence, et sa face convexe est ornée de figures qui constituent des tableaux très variés, que le poète décrit les uns après les autres ; il ne consacre pas à cette description moins de cent trente et un vers, qui n'appartiennent certainement pas au noyau primitif du poème[1].

Pendant longtemps, lorsqu'on cherchait à se rendre compte de l'idée que le poète et ses auditeurs s'étaient faite du travail de ce bouclier, on s'était imaginé qu'ils se représentaient des figures en relief, exécutées au repoussé. On aurait dû se rappeler quelle était la fonction du bouclier : il avait à recevoir et à parer les coups de flèche, de lame et d'épée. Dans la mêlée, les boucliers, quand ils étaient pressés à se se toucher, s'entre-heurtaient avec violence. Il est possible que l'on ait exposé à ces atteintes quelque symbole, tel qu'une tête de Gorgone, qui, ressortant au centre du disque, parlait aux yeux. On pouvait donner à cette pièce une épaisseur de métal suffisante pour qu'elle n'eût pas trop à craindre les effets de tous ces chocs ; mais il n'en était pas de même pour des figures qui, comme les acteurs des scènes ici dessinées par Héphæstos, étant très nombreuses, ne devaient avoir que de faibles dimensions et, par suite, une très légère saillie. Le

1. *Iliade*, XVIII, 478-608. On trouvera une bibliographie des travaux auxquels a donné lieu l'étude et la restitution du Bouclier dans Buchholz, *Homerische Realien*, t. II, partie I, p. 365, note 5. Collignon indique les plus importants de ces essais (*Histoire de la sculpture grecque*, t. I, p. 70, note 2). Nous nous contenterons d'ajouter l'indication de quelques travaux plus récents. En quelques pages, dans la première livraison d'une œuvre qui ne sera malheureusement pas terminée, Henri Brunn a ramassé toute la substance de ses anciennes recherches sur l'art dans Homère (*Griechische Kunstgeschichte*, I, ch. II : *Die Kunst der Homerischen Zeit*, et particulièrement p. 73-85). Nous citerons aussi un intéressant mémoire de Salomon Reinach, *le Bouclier d'Achille et les situles celto-illyriennes* (AL. BERTRAND et S. REINACH, *les Celtes dans les vallées du Pô et du Danube*, in-8, 1894, p. 218-231). Enfin il y a des vues ingénieuses dans l'essai de W. Reichel, *Ueber Homerische Waffen*, Vienne, 1894, in-8, 151 pages, avec 55 vignettes. Kluge prétend distinguer dans le bouclier deux techniques différentes, dont chacune n'aurait été employée que pour une partie de l'ouvrage (*Der Schild des Achilleus und die Mykenische Funde*, dans *Neue Iahrbücher für Philologie und Pædagogik*, t. 149-150, 1894, cahier 2) ; c'est beaucoup de subtilité.

relief eût été, dès la première rencontre, aplati et déformé au point de rendre l'image méconnaissable.

Il n'y a donc pas lieu de s'arrêter à l'hypothèse d'un décor formé de figures plus ou moins saillantes. Le bouclier d'Achille n'est pas, malgré son exceptionnelle et merveilleuse beauté, une arme de luxe et d'apparat; le héros le jettera sur ses épaules, quand il ira venger Patrocle. Un décor posé à plat était ce qui s'accordait le mieux avec la destination de l'arme; mais ce décor sans relief, comment le comprendre et à quelle technique le rattacher? Fallait-il songer à des figures gravées au trait, comme celles qu'une pointe plus ou moins adroite a semées sur les *cistes à cordons* de Préneste et sur les *situles* de la Styrie et de la Carinthie? Sans doute, il est impossible que le burin n'ait pas joué ici son rôle, n'ait pas servi soit à tracer l'ensemble d'un contour, soit à marquer, dans l'intérieur des figures, tel ou tel détail; mais il ne donnait que le dessin de la forme, et l'artiste avait tenu à ne pas se priver des ressources et du charme de la couleur. Ce résultat, il l'avait obtenu par l'emploi de divers métaux ou alliages métalliques, le bronze, l'or, l'argent, le *cassiteros*, qui était probablement un alliage de l'argent avec le plomb, peut-être associé à l'étain[1]; il semble avoir eu aussi à sa disposition certains émaux qui lui donnaient des tons bleus ou noirs. Avec ces éléments, il ne pouvait songer à reproduire la coloration naturelle des objets; tout ce qu'il se proposait, c'était d'appeler l'attention, par la particularité de la teinte, sur certains personnages et certains accessoires; ainsi, ce n'est pas seulement par leur haute taille que Pallas et Arès se distinguent des guerriers qu'ils mènent au combat; grâce au ton chaud de l'or dont elles sont faites, ces figures des deux divinités se détachent en clair sur un fond sombre, ce qui en augmente l'importance[2]. Mêmes effets, mais plus compliqués, dans le tableau qui représente une vigne où l'on vendange. Le noir des raisins tranche sur l'or des ceps; une palissade d'argent entoure le domaine et, devant elle, règne un fossé dont le creux est indiqué par une barre de cette pâte vitreuse, d'un azur foncé, que les Grecs, qui l'empruntent à la Phénicie, appellent le *kyanos*[3]. Ailleurs il est question d'une haie en *cassiteros* et de poignards d'or suspendus à des baudriers d'argent[4].

1. Berthelot, *la Chimie au moyen âge*, t. I, p. 367-368, et *Introduction à l'étude de la chimie des anciens et du moyen âge*, p. 250-251.
2. *Iliade*, XVIII, 517.
3. *Ibid.*, XVIII, 561-564.
4. Vers 565, 598. Cf. 574, 577.

La difficulté, c'était de s'expliquer comment étaient rapprochés et ajustés des éléments si divers. Une découverte toute récente nous a tirés d'embarras : les procédés dont Héphæstos se serait servi sont ceux mêmes que nous avons eu l'occasion d'étudier et de définir à propos de ces poignards mycéniens dont la curieuse décoration a été dégagée par M. Koumanoudis de la gangue qui l'avait cachée à Schliemann[1]. Dans la plaque de bronze qui formait le champ de la pièce à décorer, l'outil pratique des cavités d'une faible profondeur où des doigts habiles, armés d'une pince, déposaient des lamelles de métal ou de verre, lamelles fort minces, qui étaient fixées sur le fond, à l'aide d'une substance agglutinante, colle ou soudure. L'artiste créait ainsi une sorte de mosaïque, un placage polychrome auquel, suivant ce qu'il y mettait de temps et d'adresse, il pouvait donner, par l'intérêt du thème, par l'élégance du dessin et par la diversité des tons, plus ou moins d'ampleur et de variété.

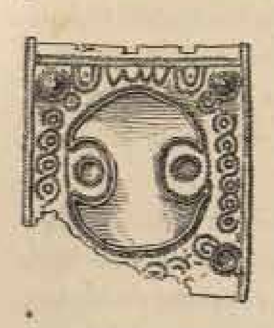
Sans doute une décoration de ce genre ne constitue pas, au sens propre du mot, un ouvrage de sculpture. Si, comme dans l'un des poignards de Mycènes, quelques-unes de ces pièces rapportées dépassaient un peu le niveau du champ, cette saillie était très légère, presque insensible ; il ne faut pas chercher là un modelé obtenu par la superposition des plans. L'aspect était plutôt celui de la peinture ; mais c'est du marteau, de la pointe et du ciseau que l'ouvrier s'était servi pour exécuter ce travail. L'orfèvre, qu'il projette ses figures en avant du fond ou qu'il les y encastre à plat, reste un sculpteur.

Si l'on est aujourd'hui en mesure de définir la technique d'où relevait toute cette décoration, il n'y a pas non plus doute sur la question de savoir d'après quel principe les tableaux que trace Héphæstos étaient distribués sur la surface du bouclier. Les héros d'Homère paraissent s'être servis à la fois de l'étroit bouclier ovale, qui couvrait le corps dans toute sa longueur, et du bouclier rond, qui, tout en laissant les jambes à découvert, protégeait plus efficacement le buste ; mais la forme circulaire paraît avoir été la plus communément usitée, comme l'indiquent l'épithète εὔκυκλος, « bien arrondi », souvent donnée au bouclier, et le fréquent emploi du mot κύκλος, « cercle », là où le poète décrit les boucliers des combattants et montre quel usage ils en font[2]. La raison décisive qui commande d'ailleurs de pré-

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 779-784, pl. XVII, XVIII, XIX, fig. 367, 368 ; p. 811-812.
2. Helbig, *l'Épopée homérique*, ch. xxiii.

férer ici ce dernier type, c'est qu'il se prête mieux qu'aucun autre, pour le groupement des scènes, aux nécessités d'une ordonnance symétrique. Tous les archéologues qui ont essayé de restituer le bouclier d'Achille lui donnent la forme d'un disque.

L'auteur d'une des mieux étudiées de ces restitutions, tout en adoptant le type du disque, a supposé celui-ci entamé par deux profondes échancrures, qui lui donnent l'aspect de certains boucliers représentés sur des poteries ou des plaques d'or de l'âge du Dipylon, de ce que l'on a appelé plus tard le *bouclier béotien* (fig. 16)[1]. Ce parti lui semble avoir l'avantage que la double entaille coupe en deux tout au moins la partie du champ qui est la plus éloignée du centre; il croit obtenir ainsi un cadre à divisions mieux marquées. Peut-être en est-il ainsi; mais ce qui rend cette conjecture invraisemblable, c'est une épithète qui revient sans cesse dans les deux poèmes. Le bouclier est appelé « égal dans tous les sens » (ἀσπὶς πάντοσ' ἐΐση), c'est-à-dire « partout pareil à lui-même »; cette épithète paraît exclure toute idée d'un décrochement du contour. Supposons d'ailleurs ces deux brèches ouvertes dans le bord de l'orbe; elles auraient souvent laissé passer les traits, et le poète, dans un de ces épisodes du combat où avec tant de variété il met tant de précision, n'aurait guère pu manquer de faire allusion à quelque accident de ce genre.



16. — Plaque d'or trouvée à Éleusis. Reichel, *Homerische Waffen*, fig. 15.

On ne saurait admettre que les divers tableaux aient été semés au hasard dans le champ du disque, ni que le poète, dans sa description, marche comme à l'aventure; mais, parmi tous les motifs énumérés, il n'y en a qu'un à propos duquel soit clairement indiquée la place qu'il occupe sur le disque. « Héphæstos posa aussi le fleuve Océan, cette force irrésistible, près du rebord qui limite le bouclier d'un travail excellent[2]. » L'ordre qu'Homère a suivi, on le devine à ce trait; s'il s'arrête quand il est arrivé à la périphérie, c'est qu'il est parti du centre. Le thème qu'il mentionne en premier se prête d'ailleurs mieux que tout autre à fournir ce que l'on appelle, en style d'atelier,

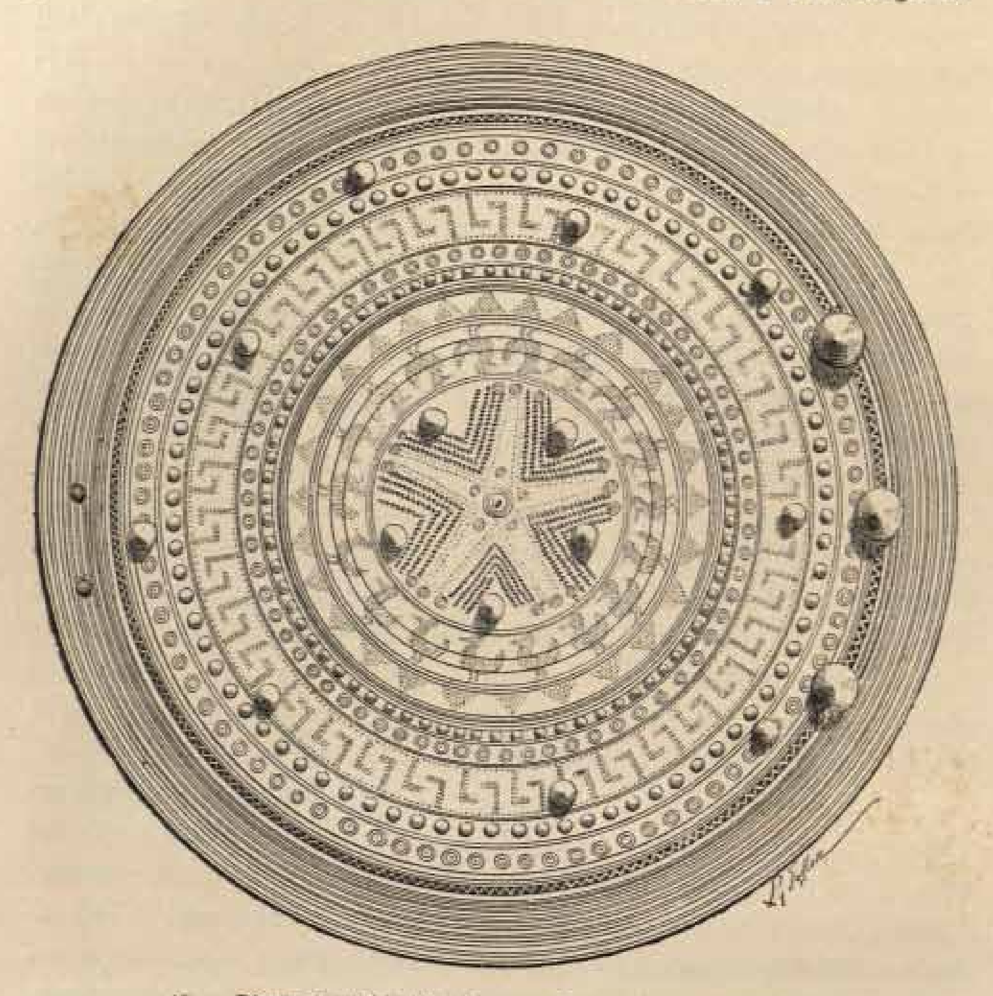
1. A. S. Murray, *A history of Greek sculpture*, t. I, ch. III. Ce serait aussi l'avis de Reichel.
2. *Iliade*, XVIII, 607-608.

un motif de milieu[1]. Où mettre, sinon en vedette, dans une sorte de médaillon, la terre, le soleil, la lune et les étoiles? C'est là qu'il était le plus naturel de grouper ces corps célestes que les hommes avaient adorés avant de s'être donné des dieux faits à leur propre image. Ces astres, on les voit ainsi figurés sur les cylindres orientaux[2] et sur le chaton d'une bague mycénienne[3]; mais, la forme des cachets n'étant pas la même que celle du bouclier, c'est vers le haut du champ que le graveur, dans les intailles, réunit le soleil et les planètes. La disposition est différente, mais le principe est le même. Sur des monuments qui ressemblent davantage au bouclier, sur les coupes de métal, à dessins incisés et repoussés, qui ont été fabriquées en Assyrie et en Phénicie, on n'a pas encore rencontré, dans le cercle intérieur, le motif en question; mais on peut rappeler, à ce propos, deux coupes, de *Nimroud*, où le motif principal de la décoration fait songer à celui auquel Héphæstos avait accordé la place d'honneur[4]. A la périphérie, il y a, dans l'une, divers personnages qui, avec des attitudes variées, ont une physionomie tout égyptienne, et, dans l'autre, un défilé d'animaux passants; mais, de part et d'autre, ce qui remplit la plus grande partie du champ, c'est la terre, avec ses montagnes et ses vallées, que peuplent des hommes et des bêtes fauves. La donnée n'est pas tout à fait celle du poète grec. Il y a pourtant une certaine analogie. Cette perspective cavalière éveille, elle aussi, l'idée de l'espace indéfini et de la vie qui s'y développe, suscitée et entretenue par les flambeaux du jour et de la nuit, sources inépuisables de chaleur et de lumière.

Entre la partie médiane du cercle et l'étroit ruban de mer qui en bordait la circonférence, il restait un large champ, celui où avaient trouvé place les scènes variées que le poète se complaît à retracer. Chacun de ces tableaux devait avoir son cadre : autrement le spectateur se serait perdu dans ce fourmillement de figures dont il aurait eu peine à saisir le rôle et le sens; même des intervalles libres, des *blancs*, réservés entre les différents groupes, n'auraient pas suffi à lui permettre de s'orienter rapidement. Il fallait des séparations, nettement accusées, séparations dont le principe était donné par la forme même de la surface à décorer. Ce principe, c'est celui du partage de cette surface en un certain nombre de couronnes circulaires, dont chacune,

1. *Iliade*, XVIII, 483-489.
2. *Histoire de l'Art*, t. II, fig. 330, 342, 350; t. III, 426, 446, 457, 465, 474; t. V, 504-505.
3. *Ibid.*, t. VI, fig. 425.
4. *Ibid.*, t. II, fig. 406 et 408.

limitée par un cordon saillant, pouvait, à son tour, être coupée de même manière en deux ou plusieurs compartiments par des rayons menés du centre à la circonférence. La rigoureuse symétrie de ces courbes concentriques plaît à l'œil. De plus, cette division en bandes parallèles, combinée avec la division en secteurs, a l'avantage de



17. — Disque trouvé à Alba Fucense. Bronze. Diamètre, 0m,22. Conestabile, *Sovra due dischi*, pl. I.

fournir à l'artiste, pour ses tableaux, des cadres tout préparés ; par les arrangements qu'elle permet, elle se prête à faire sentir les correspondances ou les contrastes que présentent à l'esprit certains des thèmes choisis. Ce parti était si clairement indiqué, que, sans entente préalable, il a été pris, chez différents peuples, par l'ouvrier auquel s'imposait la tâche de meubler des champs de forme elliptique. C'est ce que prouvent, en Égypte, une tablette de terre émaillée et une

égide d'or[1], en Assyrie, des boucliers figurés sur les monuments, boucliers dont quelques exemplaires ont été retrouvés, puis aussi les coupes de métal déjà visées[2]. Cette disposition se retrouve en Phénicie, sur ces mêmes tasses d'airain ou d'argent doré[3]; on la rencontre sur les vases et sur les bijoux de l'âge mycénien[4], comme sur les *phaleræ* et les boucliers votifs qui ont été ramassés dans de très anciennes tombes de la Grèce et de l'Italie (fig. 17). Enfin, pendant la période archaïque de l'art grec, le peintre céramiste n'emploie pas d'autre méthode pour tracer les lignes maîtresses de son décor, lorsque celui-ci doit s'appliquer à un fond de coupe ou d'assiette. Cet expédient est le premier qui se présente à l'esprit, et l'artiste ne cessera d'y recourir que très tard, lorsqu'il sera arrivé à ce grand goût qui cherche l'effet dans la sobriété même de l'ornement, dans la simplicité voulue d'une ou deux figures qui se détachent en clair sur le noir brillant de la glaçure.

Les images du groupe central, de la terre et des astres, avaient peut-être un certain relief, qui en rehaussait l'importance. En tout cas, on ne peut se les représenter autrement que cernées par un filet saillant; celui-ci formait en même temps le contour intérieur de celle des zones qui confinait à ce médaillon. Pour ce qui est du nombre des bandes, de celui que suppose une mise en place qui tienne compte des correspondances et des oppositions indiquées par le poète, on paraît d'accord pour le fixer à trois, sans compter l'Océan qui fait bordure. Avec cette bordure et le médaillon central, on arrive ainsi au chiffre de cinq divisions[5].

La représentation de la ville en paix et celle de la ville en guerre remplissent la première bande; les deux descriptions ont à peu près la même étendue. On partagera donc cette bande, par moitié, entre les deux tableaux ou plutôt entre les deux séries de tableaux, car chacun

1. *Histoire de l'Art*, t. I, fig. 560, 569.
2. *Ibid.*, t. II, fig. 190, 215, 398, 399, 405, etc.
3. *Ibid.*, t. III, fig. 482, 543, 544, 546-554.
4. *Ibid.*, t. VI, fig. 468, 469, 538.
5. On a cherché parfois une allusion à ces divisions dans ce vers :

Πέντε δ'ἄρ' αὐτοῦ ἔσαν σάκεος πτύχες (XVIII, 481).

Or πτύχες ne signifie pas ici des *cercles*, mais des *couches;* c'est dans le sens de l'épaisseur qu'il y a cinq πτύχες, comme le démontre le récit de la rencontre entre Énée et Achille que couvre le bouclier divin. La lance du Troyen ne traverse que les deux premières couches (δύω μὲν ἔλασσε διὰ πτύχας); elle est arrêtée par la troisième. Il y avait deux couches de bronze, deux de *cassiteros* et une d'or (*Iliade*, XX, 264-273).

de ces thèmes se décompose en plusieurs scènes détachées, qui sont autant de traductions différentes de l'une ou de l'autre des deux idées ici mises en regard : l'idée des biens de la paix et celle des maux de la guerre. Dans l'illustration du second de ces sujets, on distingue trois moments successifs, trois scènes. Une armée d'attaque, divisée en deux groupes, enveloppe et menace la ville, sur les murs de laquelle se tiennent les femmes, les enfants et les vieillards. Une troupe de guerriers, que conduisent au combat Pallas et Arès, opère une sortie. Enfin c'est l'embuscade dressée près du fleuve, la lutte acharnée qui s'engage, pour la possession des troupeaux, entre les assiégeants et les assiégés. On incline à chercher, dans l'autre moitié de la bande, la même division ternaire, et on la trouve, si l'on admet que l'un des tableaux n'est visé que par un mot, *les festins* (εἰλαπίναι)[1]. Vient ensuite le cortège nuptial, promené par les rues de la cité, à la lueur des flambeaux et au bruit des chants d'hyménée ; puis c'est le débat judiciaire qui s'engage, en présence de la foule, sur la place du marché. Le poète ne s'est pas astreint, dans cet épisode, à tout peindre avec le même détail : suivant que la mention de tel ou tel sujet évoque dans son esprit plus ou moins d'images, il développe ou il resserre la description. Les noces l'amusent ; il tient à en donner la vision et à en réveiller les bruits, tandis que, pour le repas, qui n'offre point un spectacle aussi varié, il s'en rapporte à la mémoire de ses auditeurs.

Sans transition, le poète passe à une autre série de tableaux, où sont figurés, dans l'ordre des saisons, les travaux des champs[2]. Celle-ci ne se scinde pas, comme la précédente, en deux groupes qui s'opposent l'un à l'autre. Il n'y avait pas ici matière à antithèse ; mais, par la donnée dont ils procèdent, tous ces tableaux ont entre eux une étroite liaison : ils forment un ensemble qui est comme la rapide esquisse d'un poème analogue aux *Œuvres et Jours* d'Hésiode et aux *Géorgiques* de Virgile. La suite de ces scènes remplissait la seconde zone. Le poète en énumère cinq, dont une pourrait aisément se couper en deux tableaux, si, dans une restitution graphique, on désirait, par une raison de symétrie, arriver à un nombre pair, au chiffre de six.

Au printemps répond le labourage ; plusieurs charrues retournent le sol d'une vaste jachère. L'été, c'est la moisson, avec les jeunes gens dont la faucille couche à terre les épis, les enfants qui les ramassent et les botteleurs qui lient les gerbes. En quelques mots, le poète semble

1. Vers 490 : ἐν τῇ μέν ῥα γάμοι τ' ἔσαν εἰλαπίναι τε.
2. Vers 540-589.

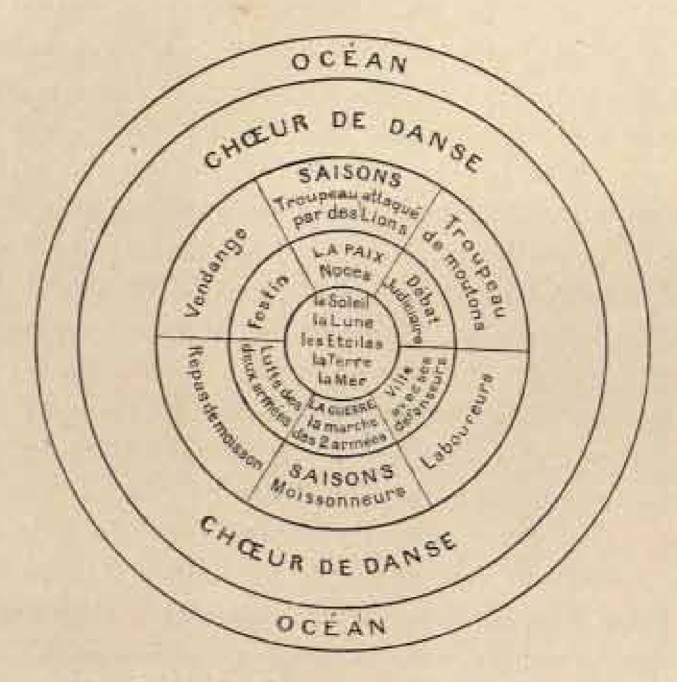
indiquer une troisième scène qui, tout en se rattachant à la première, aurait pourtant occupé un compartiment séparé. « A l'écart, les hérauts préparent sous un chêne un repas abondant; ils ont sacrifié un grand bœuf qu'ils apprêtent; les femmes les secondent en saupoudrant les chairs de blanche farine. » C'est, après la moisson, le repas qui rassemble tous les ouvriers enfin arrivés au terme de leur dur labeur. Pour l'automne, on a la vendange. Par les accords de son luth et par ses douces chansons, un musicien égaye les travailleurs et règle la cadence de leurs pas dans le sentier où se transportent les corbeilles chargées de raisin. Point d'allusion à l'hiver, temps où s'interrompent les œuvres de la terre; mais, après la vie des cultivateurs, le poète dépeint la vie pastorale, dont il représente deux épisodes. Ici, c'est, « sur les rives du fleuve retentissant, que bordent de frêles roseaux », un troupeau de bœufs attaqué par deux lions, que n'osent pas repousser les chiens et les pâtres. Là, c'est de grandes et blanches brebis qui paissent dans un vaste pré, auprès duquel se dressent, avec les étables et les parcs, les cabanes des bergers. Dans cette bande, comme dans l'autre, l'artiste a cherché un effet de contraste; auprès d'une scène de violence, il en a mis une autre, où tout respire le calme et la sécurité.

L'étude du texte et le caractère très nettement défini de la plupart tout au moins des tableaux qui y sont décrits donnent à croire qu'il convient de se les figurer comme séparés les uns des autres par des filets, moins saillants peut-être que ceux qui limitaient les bandes, mais cependant assez marqués pour former cadre. On a ainsi une division en secteurs qui se combine avec la division en couronnes circulaires.

Dans le diagramme par lequel nous avons indiqué l'arrangement des tableaux qui décoraient le bouclier, nous arrêtons le tracé des secteurs au contour externe du second anneau (fig. 18). C'est que le seul thème qui reste disponible pour meubler la troisième zone, le dernier que mentionne le poète, offre un caractère d'unité que nous n'avons rencontré ni dans la représentation des deux villes, ni dans celle de la vie rurale. Ce thème, c'est l'image d'un chœur de danse, composé de jeunes gens et de jeunes filles[1]. Sans doute tous les personnages n'ont pas ici mêmes attitudes. « Tantôt le chœur entier, aussi léger qu'expert, tourne rapidement comme la roue du potier, lorsqu'il éprouve si elle peut seconder l'adresse de ses mains. Tantôt les danseurs se séparent et forment de gracieuses lignes qui s'avancent l'une au-devant de

1. Vers 590-605.

l'autre. La foule les admire et se délecte à ces jeux. Un poète divin, en s'accompagnant de la lyre, les anime par ses chants. Deux agiles sauteurs, lorsqu'il commence, répondent à sa voix et pirouettent au milieu du chœur. » Tout cela n'est cependant que les moments successifs, les figures variées d'une même danse. Le champ ne se partagera donc pas ici en plusieurs compartiments. Par la continuité d'une action ininterrompue et par le rythme des poses que règle la cadence musicale, cette troupe de danseurs et de danseuses a un autre carac-



18. — Le bouclier d'Achille. Disposition des tableaux.

tère que la suite des tableaux qui se pressent dans les deux bandes intérieures ; c'est comme une transition habilement ménagée entre ces scènes compliquées et la dernière ceinture, l'Océan, qui, autour de toute cette vie, répand l'uniformité de sa masse puissante et tranquille.

Nous avons étudié l'œuvre d'Héphæstos comme si nous admettions qu'elle a eu une existence réelle ; toutes les scènes décrites sont venues, comme d'elles-mêmes, se répartir entre nos cinq anneaux. Pour qu'il en ait été ainsi, il faut que le poète ait vu, soit des yeux du corps, soit tout au moins des yeux de l'esprit, ses figures distribuées dans un cadre pareil à celui que notre compas a tracé. Autrement, la correspondance entre la description homérique et notre diagramme n'aurait été obtenue qu'au prix de combinaisons plus ou moins forcées. Il paraît donc cer-

tain que le regard du poète s'est arrêté sur des boucliers où des tableaux du genre de ceux qu'il énumère étaient ainsi groupés, et les monuments confirment cette hypothèse. On en possède qui présentent cette disposition et qui paraissent remonter à un âge très voisin de celui où a été composé cet épisode. Nous avons déjà cité, comme type de la division



19. — Bouclier votif. Bronze. Diamètre de la partie conservée, 0m,31.
Museo italiano di antichità classica, t. II. Atlas in-folio, pl. IX.

en zones concentriques, un disque de bronze (fig. 17). L'arrangement est le même, mais avec une ornementation plus développée, dans un des boucliers votifs qui étaient compris parmi les objets déposés dans l'antre sacré de l'Ida, en Crète, objets que l'on attribue à la fin du VIIIe ou au commencement du VIIe siècle (fig. 19 et 20).

On est parti de là pour affirmer que l'auteur, dans tout ce morceau, n'avait fait que décrire un travail d'une importance et d'une beauté

exceptionnelles, rare épave du naufrage de la civilisation mycénienne. Tout couvert de figures qui piquaient la curiosité, tout brillant de l'éclat des métaux précieux et d'un riche émail, ce bouclier aurait été conservé dans quelque sanctuaire ou dans le trésor d'un prince ; le poète se serait fait l'interprète de l'admiration que provoquait cette merveille d'un art très supérieur à celui des générations nouvelles, faibles héritières d'un monde où tout était plus grand et plus beau. La conjecture, à première vue, paraît spécieuse ; je crois voir pourtant plus d'une raison de l'écarter.

Il y a lieu de penser que nous connaissons aujourd'hui tout au moins les principaux des types qui ont été créés par l'art achéen. Or, si les procédés dont se sert Héphæstos sont bien ceux que pratiquait l'orfèvrerie mycénienne, il n'a, d'autre part, rien été trouvé, ni dans les tombes de l'enclos funéraire ni dans d'autres sépultures de cette même période, qui, pour l'étendue et le développement de la composition, soit comparable au bouclier d'Achille. Les boucliers que l'on voit figurés sur les intailles mycéniennes ne peuvent avoir été que des planches de bois sur lesquelles étaient fixés, vers les bords et au centre, des boutons et des plaques de métal. Une tête de lion, gauchement esquissée, en quelques traits, sur une feuille d'or, est le seul débris qui paraisse avoir appartenu à un objet de ce genre ; on a cru y reconnaître l'emblème appliqué sur le milieu de l'arme[1]. L'orfèvre semble n'avoir mis en œuvre la figure de l'homme que pour décorer des objets de faible dimension, tels que coupes d'or, d'argent ou de bronze et lames de poignard. Sur toutes les pièces qui offraient une assez grande surface, sur les diadèmes, sur les longues languettes qui pendaient, attachées au vêtement, sur un pectoral d'or qui a plus d'un demi-mètre de large, pas d'autre ornement que l'ornement linéaire, des bosses, des spirales et des rosaces[2].



20. — Profil du bouclier.

Une dernière observation, qui diminue encore la part de vraisemblance que l'on pourrait être tenté d'attribuer à cette hypothèse. Dans aucun des dépôts d'objets antiques dont la formation remonte au temps d'Homère ou tout au moins à une époque qui en est très rapprochée,

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 977.
2. *Ibid.*, t. VI, fig. 108, 537, 538, 539.

ni dans l'antre idéen ni dans la nécropole du Dipylon, il ne s'est rien rencontré qui puisse passer pour un ouvrage de la fabrique mycénienne. Les poteries, les bijoux et les vases de métal que l'on y recueille portent l'empreinte des styles qui ont succédé au style mycénien, du style géométrique et du style dit oriental. Si, dans les États qui se formèrent après l'invasion dorienne, les riches et les nobles avaient encore eu entre les mains les somptueux produits de l'industrie des artisans d'Orchomène, de Tirynthe et de Mycènes, ils les auraient consacrés aux dieux ou emportés avec eux dans la tombe, au lieu de s'adresser, pour leurs offrandes et leur mobilier funéraire, à des ouvriers qui ne pouvaient rivaliser, même de loin, avec les maîtres d'autrefois ; nous retrouverions ces legs de la Grèce préhistorique mêlés à des objets de date très postérieure. Or il n'en est pas ainsi, et l'on s'explique d'ailleurs que, pendant les deux ou trois siècles qui ont suivi la descente en Grèce des tribus septentrionales, les monuments de la civilisation antérieure aient été anéantis en très grand nombre, que ceux-là seuls aient subsisté qui avaient été profondément enfouis dans le sol. Entre la chute de l'ordre ancien et l'établissement du nouveau, on devine des chocs de peuples, des sièges meurtriers et de longs blocus, des villes pillées, l'exil imposé aux vaincus, des fuites rapides avec un léger bagage. De tous les objets exposés à ces chances, ceux qui risquaient encore le plus d'être promptement détruits, c'étaient ceux dont l'or et l'argent avaient fourni la matière ; c'était la vaisselle, les parures et les armes de luxe. Il serait étrange qu'un ouvrage tel que le bouclier d'Achille eût traversé sans encombre deux ou trois cents ans de troubles et de violences.

Ainsi donc, à supposer qu'un travail tel que celui de la décoration du bouclier n'ait pas été au-dessus des forces de l'orfèvre mycénien, une pièce d'un si haut prix aurait disparu, selon toute apparence, bien avant le moment où l'un des poètes les plus récents qui aient collaboré à l'*Iliade* y inséra l'épisode qui nous occupe.

D'autre part, nous ne saurions admettre qu'il y ait eu, au temps d'Homère, des artistes capables d'exécuter un ouvrage tel que celui qui est attribué ici à Héphæstos. Si l'on essaye de restituer la composition, on arrive à un nombre considérable de figures ; il y en aurait presque autant que dans les œuvres qui appartiennent à une période très postérieure du développement de l'art, dans le *coffre de Kypsélos* par exemple, ou dans le vase qui est connu sous le nom de *Vase François*. Les sujets gravés sur le bouclier ne présentent guère moins de variété

que ceux qui décoraient ces créations de la plastique du VIe siècle, et les scènes que décrit le poète auraient été inintelligibles si la signification n'en avait pas été clairement indiquée par la justesse et la diversité des mouvements. Ce résultat, était-on alors capable de l'atteindre ? Il est permis d'en douter. Les vases du Dipylon sont les seuls monuments que l'on ait quelques raisons de regarder comme contemporains des derniers chanteurs qui ont concouru à l'achèvement de l'épopée; or, avec des moyens d'expression aussi médiocres que ceux dont disposent ces céramistes, comment l'orfèvre aurait-il pu définir clairement tant de personnages par leurs attitudes et leurs gestes? L'orfèvre était certainement plus habile que le peintre de vases; pourtant, dans les quelques bijoux qui paraissent dater de l'âge homérique, il n'y a rien qui permette d'attribuer à cet artiste la maîtrise qu'aurait exigée l'exécution d'une œuvre aussi compliquée que celle qui est décrite par le poète.

On ne se rend pas; on fait une distinction par laquelle on prétend lever la difficulté. « Celle-ci n'existerait pas, dit-on, si nous arrivions à nous rendre un compte plus exact de ce qu'a dû être l'aspect des images qui ont fourni au chanteur épique son thème. Nous avons le tort de nous les représenter toujours semblables à celles que dessinerait aujourd'hui l'artiste, si on lui donnait comme programme la description homérique; tout au plus nous astreignons-nous à ne chercher les éléments d'une restitution, pour le bouclier, que dans les bas-reliefs et les vases du VIIe et du VIe siècle. Il y a là une erreur manifeste. Ces monuments archaïques, malgré leurs incorrections, comportent une multiplicité de personnages et une précision du détail que l'on ne demandait point à l'artiste primitif. Celui-ci, quand il avait à traduire son idée par des formes, indiquait sa pensée plutôt qu'il ne l'exprimait. Ses figures n'avaient guère que la valeur de signes; elles étaient plutôt suggestives que représentatives. Un large disque, avec une tête et des jambes, c'était un soldat; deux ou trois soldats, c'était une armée; deux ou trois danseuses, c'était tout un chœur[1]. »

Il y a du vrai dans cette observation. Nous ferons pourtant une remarque qui a son importance. Si certains thèmes, très simples, se prêtent à un mode de figuration aussi sommaire, il en est d'autres, parmi ceux qu'énumère ici le poète, qui s'en accommoderaient moins aisément. Pour les deux troupes de guerriers qui menaçaient la ville, point d'embarras; mais il faut plus de façons pour rendre, de manière

1. Brunn, *Griechische Kunstgeschichte*, p. 84

que le spectateur saisisse tout d'abord le sens de l'image, des attitudes aussi particulières que celles des différents groupes d'ouvriers qui travaillent à la moisson, des femmes qui saupoudrent de farine les chairs du taureau sacrifié ou des sauteurs dont les bonds hardis contrastent avec la marche lente et cadencée des files de danseurs. Si, comme le peintre du Dipylon, l'orfèvre pliait la forme humaine aux sécheresses du dessin géométrique et la dépouillait ainsi de toute vie, comment, par ce moyen, aurait-il pu même indiquer clairement les gestes professionnels des moissonneurs, des apprêteuses de viande et des bateleurs?

A certains traits, on a cru deviner que le poète serait ici l'interprète de l'artiste, dont il aurait eu l'œuvre sous les yeux, se bornant à expliquer le sens des scènes qu'il apercevait figurées sur le disque[1]. Ce sens, il ne l'aurait même pas toujours bien saisi; on croit pouvoir relever la trace de l'embarras qu'il aurait éprouvé devant certains groupes et des erreurs qu'il aurait commises en cherchant à en proposer une interprétation plausible[2]. Tout ceci paraît plus ingénieux que convaincant; la lecture du texte nous laisse une impression toute contraire, celle d'un poète qui, tout occupé à décrire les tableaux qu'il invente, ne s'inquiète guère de savoir comment l'artiste s'y prendrait pour représenter par des formes ce que lui-même exprime aisément par des mots. Ainsi, qu'il s'agisse du débat judiciaire engagé sur l'agora ou des préparatifs du siège, le poète entend les paroles prononcées par les auteurs de la scène; il nous expose leurs pensées et leurs projets. C'est, dit-on, qu'il lui faut bien trouver une signification aux images gravées sur le bouclier. Passe encore pour le procès qui se discute devant les vieillards; à la rigueur, l'orfèvre aurait pu figurer ce thème de manière à suggérer au spectateur quelques explications de ce genre; mais comment, mais par quel artifice aurait-il donné à comprendre, par la seule disposition des groupes, que, parmi les ennemis qui menaçaient la ville assiégée, il en était qui voulaient la mettre à sac, tandis que d'autres se seraient contentés d'imposer aux vaincus le partage des biens et des terres? Ce qu'il nous semble sentir ici, ce n'est pas l'effort d'un poète qui s'appliquerait à saisir les intentions de l'artiste, c'est plutôt la libre démarche

1. Brunn, *Griechische Kunstgeschichte*, p. 73-74, 76. C'est aussi l'avis de Reichel (*Ueber Homerische Waffen*, p. 46).

2. C'est ce que cherche à montrer Reichel à propos de la scène du tribunal et à propos de celle du siège de la ville; ainsi, dans cette dernière, le poète aurait pris, à tort, pour des dieux, parce qu'ils étaient plus grands que les autres personnages et parce qu'ils avaient de plus belles armes, les chefs figurés en tête de la troupe (p. 48-49).

d'un esprit inventif, qui, n'ayant pas à compter avec les conditions que la matière impose à toute traduction plastique de l'idée, ordonne à son gré les tableaux que conçoit sa vive imagination, lit dans les âmes des personnages qu'il crée et entre dans leurs sentiments. Le poète travaille de tête ; mais ce qu'il a demandé aux œuvres concrètes et réelles des arts du métal, c'est de lui prêter le fond sur lequel il projette les acteurs de ces scènes diverses qui lui servent à représenter certains des aspects de la vie contemporaine.

Étant donné le point de vue où nous nous sommes placé, on ne s'étonnera point que nous n'ayons pas essayé d'offrir une restitution figurée du bouclier : on ne restitue que ce qui a existé. D'ailleurs, quand même nous eussions admis que le poète décrivait ici ce qu'il avait vu, nous n'eussions encore pas pensé qu'il y eût lieu de chercher à rétablir la composition qui aurait décoré le champ du bouclier. Ce parti pris d'abstention, il nous est facile de le justifier. A part peut-être quelques bijoux, on ne possède pas un seul ouvrage de la *toreutique* (les Grecs appelaient ainsi l'art de travailler le métal au ciseau et au burin) que l'on soit en mesure d'attribuer au siècle qui vit naître les dernières des fleurs de l'épopée. Les seuls monuments figurés auxquels on puisse assigner cette date, ce sont les plus vieux des vases d'argile du Dipylon, et rien ne nous autorise à affirmer que la facture ait été exactement pareille dans les œuvres du toreuticien et dans celles du peintre céramiste. Ce style, on ne le connaît pas ; on n'a pas en mains d'éléments qui le définissent. On a cru trouver un moyen de suppléer à l'absence des données indispensables ; on a pris de côté et d'autre, dans l'art de plusieurs peuples, des tableaux analogues à ceux que le poète a décrits, et l'on a rapproché toutes ces scènes, de provenances diverses, dans un cadre semblable à celui que nous avons dessiné [1]. Ces emprunts, on les a faits indifféremment aux peintures égyptiennes et aux bas-reliefs assyriens, aux coupes de métal phéniciennes, aux vases de Corinthe et de Chalcis ; mais quelle peut être la valeur du résultat obtenu par cette méthode ? Le seul intérêt qu'il présente, c'est de montrer que le poète n'indique aucun thème qui n'ait été familier soit à l'art oriental, soit au plus ancien art grec ; mais l'ensemble ainsi formé offre nécessairement des disparates ; il n'a pas cette unité qui aurait seule pu donner l'illusion de la vérité devinée et retrouvée.

Toute tentative de cette sorte paraît donc condamnée d'avance à un

1. C'est ce qu'a fait Murray, dans la planche qui accompagne le chapitre III de son *History of Greek Sculpture*.

échec certain. Que si, au contraire, on entreprend de reconstituer cette composition en adoptant, pour l'exécution de toutes les figures, un seul et même style, on commettra forcément un anachronisme. Les dessiner semblables à celles que le pinceau a jetées sur les parois des vases du Dipylon, on n'y songera pas; ce mode de représentation paraîtra trop barbare. On ira donc chercher son modèle ou dans l'œuvre de l'orfèvre mycénien ou dans celle du peintre des vases corinthiens; mais quand Héphæstos façonnait l'arme merveilleuse, l'art mycénien avait depuis longtemps terminé son évolution et les potiers de Corinthe n'avaient pas encore allumé leurs fours. Le choix que l'on ferait entre les deux données resterait donc tout arbitraire. Mieux vaut renoncer à tenter l'entreprise, sans oublier pourtant que si les hommes auxquels s'adressait le chanteur épique n'avaient rien connu qui, soit par le choix des sujets, soit par la disposition des scènes, ressemblât au bouclier d'Achille, toute cette description n'aurait pas réussi à les intéresser. Ils n'en auraient pas admis la vraisemblance; ce que l'on voulait leur montrer, ils ne l'auraient pas vu. La création du poète doit donc être considérée comme une œuvre d'art, œuvre idéale qui a eu ses prototypes dans la réalité. Toute la différence, c'est que le poète n'a pas eu à se renfermer dans les limites étroites que des nécessités pratiques auraient imposées à l'artisan; grâce à cette indétermination de l'étendue du champ, il a pu donner à ce décor imaginaire une complication que nous ne trouverions dans aucun des meilleurs ouvrages de l'industrie contemporaine, si une fouille heureuse venait soudain à nous les rendre.

En tant qu'œuvre d'art, le bouclier présente deux caractères, dont l'un, en témoignant de sa haute antiquité, le distingue des œuvres de l'art classique, tandis que, par l'autre, il les devance et en applique déjà le principe. Cette dissemblance et cette ressemblance, on n'aura pas de peine à les saisir, si l'on compare le bouclier d'Achille au coffre de Kypsélos et au vase François; nous choisissons tout exprès les termes de comparaison dans le domaine de cet art archaïque qui est, par sa date, plus voisin qu'aucun autre de l'art homérique.

La comparaison portera d'abord sur la nature des sujets. Or, dans les deux monuments que nous avons choisis comme les représentants de l'art du VIIe et du VIe siècle, les thèmes qui ont été traités par le ciseleur et par le peintre céramiste sont tirés de l'*Iliade*, de l'*Odyssée* et des poèmes dits *cycliques*.

Pour tous, l'action se passe dans ce monde du mythe où l'imagina-

tion grecque, après qu'elle eut fait son éducation à l'école de l'épopée, s'est toujours sentie plus à l'aise que dans le monde réel. A partir de ce moment, le mythe l'a plus intéressée que l'histoire; il lui a paru plus vrai, vrai d'une vérité supérieure, moins sujette à caution et à revision que la vérité historique; aussi, pendant très longtemps, jusqu'à l'heure des dernières transformations du goût, ç'a été seulement par exception que le sculpteur et le peintre ont parfois cherché leurs sujets et leurs personnages ailleurs que dans le répertoire qui leur avait été préparé par la poésie. Il en est tout autrement de la description du bouclier; là, c'est à peine si, à quelques traits qui pourraient disparaître sans que presque l'on s'en aperçût, on devine que la Grèce avait dès lors une mythologie, celle que nous connaissons par Homère. Ainsi, c'est Athéna et Arès qui dirigent la sortie des assiégés[1]. C'est aussi, dans la mêlée, avec la Discorde et le Tumulte, les *Kères*, souvent nommées dans l'*Iliade*, qui traînent les morts par les pieds sur le champ de bataille[2]. Il n'est point fait d'autres allusions à tout le surnaturel au milieu duquel s'accomplit l'action du poème. Héphæstos n'a compris dans son programme aucune scène qui ait pour théâtre l'Olympe ou l'Hadès; il ne quitte pas la terre, et les auteurs des drames qui s'y jouent ne sont pas ces dieux et ces héros dont les aventures et les interventions dans les affaires humaines fourniront une si riche matière à l'art des siècles postérieurs. Héphæstos fait là ce que faisait Hélène quand, sur son large peplos, elle brodait l'image « des combats que s'étaient imposés, pour l'amour d'elle, les Troyens dompteurs de chevaux et les Achéens aux tuniques d'airain[3] ». Ce qu'il figure, c'est ce qu'il voit, certaines formes, certains aspects de la vie contemporaine. L'art mycénien avait ces mêmes habitudes; il travaillait sur ces mêmes données. L'art duquel relève le bouclier d'Achille n'a pas subi l'influence de l'épopée; il ne met pas en scène les personnages qu'elle a créés. Il n'est donc pas encore entré dans la voie où le génie plastique de la Grèce ne va pas tarder à s'engager, quand les poèmes homériques et ceux qui s'y relient seront devenus le patrimoine commun et comme la Bible de toutes les tribus grecques. Par ce trait, cet art se rattache donc aux traditions du passé, d'un passé que l'on a parfois refusé de porter au compte du peuple grec et de considérer comme la préface de son histoire.

En revanche, pour ce qui est de l'ordonnance, le bouclier est déjà

1. *Iliade*, XVIII, 516-519.
2. *Ibid.*, XVIII, 535-540.
3. *Ibid.*, III, 126-128.

vraiment une œuvre toute grecque, proche parente des œuvres de la période suivante. Le poète, dans l'arrangement du décor qu'il invente, s'inspire du principe que l'art classique ne manquera jamais d'appliquer, quels que soient les procédés et la matière qu'il emploie à l'exécution de ses travaux. Ce principe, c'est qu'il y a un rapport à chercher entre le thème choisi par l'artiste et le champ où ce thème se développera, entre les différentes parties du thème et les divisions du champ, celles-ci concourant, par leurs dimensions et par leur situation relatives, à mettre en saillie l'idée maîtresse et à en éclairer toutes les faces. Ce résultat est obtenu par des dispositions symétriques très simples. Chacune des bandes entre lesquelles se partage la surface du disque a son affectation spéciale. Une même zone réunit, par le lien d'une donnée commune, les tableaux qui sont l'expression variée d'une même pensée. Ici, dans ces cadres, les tableaux forment des séries antithétiques qui s'opposent deux à deux ; tel est le cas pour ceux qui représentent, vis-à-vis de la ville en paix, la ville en guerre. Là, ils se font pendant sans offrir de contrastes sensibles; c'est ainsi que se groupent ceux qui figurent les travaux de la campagne. Ailleurs, une même scène, l'image d'un chœur de danse, se continue et se déroule dans toute la longueur de l'anneau. L'heureux balancement de ces motifs qui se répondent, d'un secteur à l'autre, dans un même bandeau, donne l'impression d'une œuvre créée par un esprit déjà très capable de réflexion. Il y a là une science de la composition, un vif sentiment de l'ordre et de ses vertus que nous n'avons pas rencontrés, du moins portés au même degré, ni dans l'art des peuples de l'Orient, ni dans l'art mycénien. Le décor dont la création est attribuée à Héphæstos n'a jamais existé que dans l'imagination du poète; c'est pourtant, dans un certain sens, le premier, le plus ancien monument de la sculpture grecque.

La puissance de combinaison qui nous frappe ici comme une nouveauté ne se révèle pas seulement par cette ingénieuse distribution des motifs. On en devine aussi les effets dans la conception première du thème. Celui-ci, malgré le nombre et la diversité des tableaux, a son unité; les idées secondaires qu'y traduisent toutes ces images s'y enchaînent dans un ordre tout logique. Il ne nous semble pas qu'il y ait excès de subtilité dans l'analyse qu'a présentée de l'économie du plan un savant historien de l'art. Nous ne saurions mieux faire que de traduire cette page :

« Le théâtre sur lequel se produisent les différentes manifestations

de l'activité des hommes, c'est la terre, qui est figurée au centre du bouclier, recouverte par la voûte des cieux, où les astres accomplissent leurs révolutions éternelles. La terre est censée s'étendre jusqu'à l'Océan, qui en forme de tous côtés la limite. La lutte se déchaîne à sa surface. On s'y dispute le sol et la richesse, jusqu'à ce que la propriété soit enfin garantie par la constitution de la famille fondée sur le mariage et par l'établissement d'une justice régulière. C'est alors seulement que l'on a pu entreprendre et mener à bien les œuvres de la paix, en suivant l'ordre des saisons; mais le succès même de ces travaux n'est pas le but suprême de la vie : ils trouvent leur terme naturel et leur récompense dans la célébration des fêtes joyeuses[1]. »

Ce n'est sans doute pas sous cette forme abstraite que l'idée mère de la composition s'est offerte à l'esprit du poète; mais elle a bien été, au fond, celle que nous venons de développer. Autrement, nous n'aurions pu, sans la contraindre, la ramener à ces termes. Dans l'esquisse tracée par Homère, on sent déjà l'effort d'une pensée qui domine son sujet, qui en aperçoit tous les détails et les rattache à l'ensemble, de cette raison créatrice et ordonnatrice qui a présidé à la naissance des œuvres de la plastique sur lesquelles se portera plus tard notre attention; mais il faudra encore à l'artiste un ou deux siècles d'un travail patient pour qu'il apprenne à traduire dans la langue des formes ce que dès lors le poète conçoit si nettement et exprime avec une si magistrale aisance.

On a voulu instituer une comparaison entre les scènes figurées sur le bouclier et les bas-reliefs assyriens[2]. Nous ne voyons pas sur quoi elle peut porter. Sera-ce sur la facture? Mais le style du sculpteur contemporain d'Homère ne nous est pas connu par un seul échantillon. Sera-ce sur l'arrangement général de la composition? Mais, en vertu de l'adoption du système des zones concentriques, le décor du bouclier a une unité qui fait défaut au bas-relief assyrien, lequel est susceptible de s'étendre indéfiniment en longueur, sans connaître d'autres limites que celles du mur sur lequel il se développe à perte de vue. Sera-ce enfin sur l'esprit même de l'œuvre, sur le sentiment dont elle s'inspire? Mais là encore nous n'apercevons que différences et même contrastes. En Assyrie, à vrai dire, il n'y a, dans toutes les scènes représentées, qu'un seul acteur qui compte : le roi. Les personnages secondaires qui, autour de lui, naissent par centaines sous le ciseau facile du sculpteur

1. H. Brunn, *Griechische Kunstgeschichte*, I, p. 75.
2. *Ibid.*, p. 77-81.

n'ont d'autre raison d'être que de mieux faire ressortir la grandeur et la puissance du souverain. Toute cette imagerie n'est que la glorification de l'orgueil et du caprice d'un seul homme. C'est là, s'il en fut jamais, de l'art monarchiste. Tout autre est la donnée de la décoration du bouclier. Dans toute cette description, il n'est qu'une seule fois fait mention d'un roi, et ce roi n'a rien du roi majestueux et terrible de la sculpture ninivite, devant lequel on entasse un monceau de têtes coupées et qui met le pied sur la nuque des rebelles. C'est un grand propriétaire rural qui, « debout sur les sillons, appuyé sur son sceptre, regarde en silence les épis tomber sous la faucille et se réjouit en son cœur[1] ». La présence de ce roi débonnaire, dans un seul de ces tableaux, est un détail sans importance, qui passe presque inaperçu. Ici, l'acteur toujours en scène, c'est déjà le *démos*, c'est le peuple, ici le peuple de la ville, qui se jette tout entier au-devant de l'ennemi pour défendre ses foyers menacés et qui, sur son *agora*, assiste à des débats judiciaires auxquels président les vieillards, magistrats naturels de l'État naissant; là le peuple du village chez qui les hommes, les femmes et les enfants concourent à l'œuvre commune. Le poète chante pour tous. Tous prennent leur part de ces festins et de ces danses où l'on va chercher le délassement et l'oubli des dangers de la guerre, des discussions d'intérêt et du rude labeur des champs. C'est déjà la vie grecque, avec l'égalité de devoirs et de droits qu'elle établit entre tous ceux qui font partie d'un même groupe urbain, avec la large place qu'elle réserve aux fêtes civiques, aux jouissances du sentiment et de l'imagination, à tout ce qui peut reposer et rafraîchir l'âme, lui rendre son élasticité, que risque toujours de compromettre le poids du travail quotidien. Cet art, c'est un art qui s'adresse à tous les fils de la cité; c'est, par l'esprit qui l'anime, un art vraiment républicain.

On s'est étonné de ne pas trouver, parmi les tableaux figurés sur le bouclier, de scènes qui représentent une pompe religieuse ni de scènes maritimes; mais pourquoi supposer que le poète a voulu, dans cet épisode, offrir une image complète de la vie contemporaine? Certains aspects de cette vie l'ont frappé, et il les a décrits; s'il en a négligé d'autres, c'est qu'ils ne se sont pas, sur le moment, présentés à son esprit, ou qu'ils n'entraient pas dans le cadre qu'il s'était tracé. On peut, dans une certaine mesure, deviner la raison de ces omissions. Les cérémonies religieuses se célébraient devant l'autel situé dans la

1. *Iliade*, XVIII, 586-587.

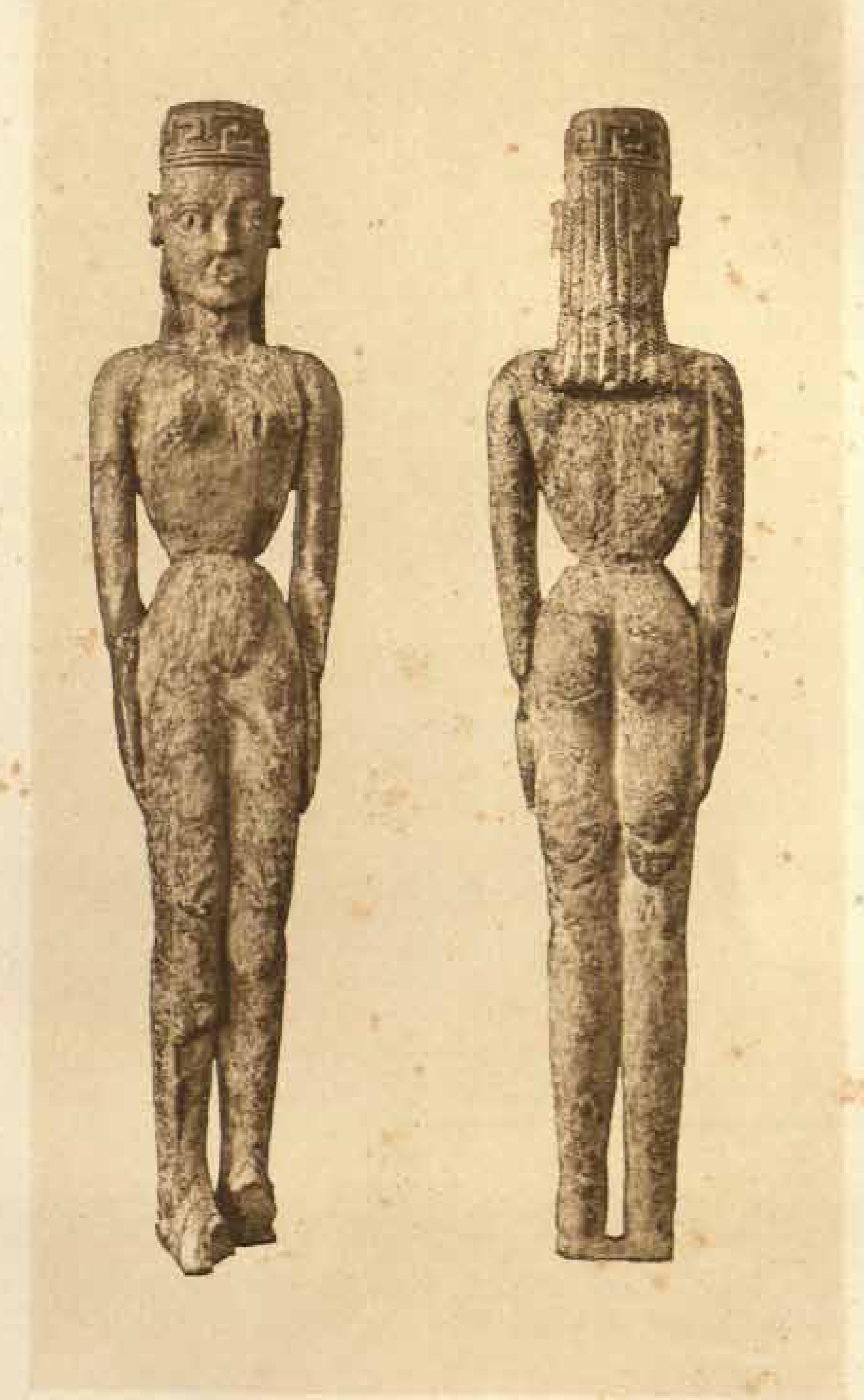
cour de la maison ou sur un haut lieu; elles n'avaient pas encore l'importance et l'éclat qu'elles prendront lorsque se seront élevés ces temples que la Grèce va bientôt savoir bâtir. Il en est de même pour l'absence des navires. Les Grecs ne vivaient pas sur l'eau comme les riverains du Nil et de l'Euphrate; leur civilisation n'était pas étroitement liée au batelage; leurs villes fortes étaient à quelque distance de la mer, et c'étaient les étrangers qui se chargeaient d'exporter les produits de leur sol et de leur industrie. Les Troyens n'ont pas de flotte; les Grecs, dans l'*Illiade*, ne possèdent que des bateaux de transport. Le grand développement de la marine ionienne est postérieur au temps où l'épopée avait choisi ses thèmes et en avait arrêté les contours.

Nous ne nous occuperons pas, au moins ici, du *Bouclier d'Hercule*. Ce n'est pas que cette description ne prête à des observations intéressantes, qu'il n'y ait profit à la comparer à celle du *Bouclier d'Achille*, qui en a suggéré l'idée[1]; mais le fragment épique où elle se développe en près de deux cents vers ne remonte pas au delà du VIIe siècle. Ce qui permet d'indiquer cette date, c'est surtout le caractère de la décoration. Celle-ci comprend encore des scènes empruntées à la vie réelle; mais on y trouve aussi des thèmes tirés de la mythologie. Ainsi, dans une des zones, on a le combat des Centaures et des Lapithes, auquel Athéna et Arès assistent, comme Apollon en est le témoin dans un des frontons d'Olympie. Ailleurs, c'est Persée poursuivant les Gorgones, c'est le chœur des immortels conduit par Apollon et par les Muses, ce sont les Parques nommées chacune par leur nom. Rien ne marque mieux la différence des temps. La description à laquelle s'est attaché le nom d'Hésiode porte l'empreinte de l'âge où l'épopée, ayant achevé de faire son tour de Grèce, commence d'imposer à l'imagination des habitudes toutes nouvelles. Celle-ci tend à ne plus voir désormais la vie qu'à travers le mythe; les sentiments et les idées qui s'éveillent en elle au spectacle de la vie, elle les traduira désormais dans la langue du mythe.

Pour nous faire une idée de ce que l'art du sculpteur était au IXe et au VIIIe siècle, nous n'avons pu nous servir que des descriptions d'Homère. Une tombe du Dipylon a pourtant livré, en 1891, des monuments qu'il y a lieu de considérer comme contemporains de

1. Brunn, *Griechische Kunstgeschichte*, p. 85-88. Studniczka a consacré à ce bouclier une étude où l'on retrouve toutes ses qualités ordinaires (*Ueber den Schild des Herakles*, in-8, 1896, 33 pages et 14 figures, dans les *Serta Harteliana*).

 HACHETTE & Cie



Héliog. Dujardin, Paris

STATUETTE D'IVOIRE

TROUVÉE DANS UNE TOMBE D'ATHÈNES

Imp. Ch. Wittmann Paris

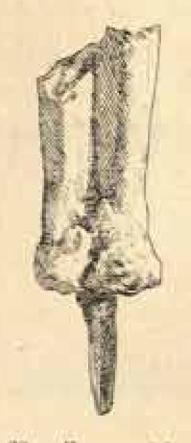
l'achèvement des deux grandes épopées. Il s'agit de figurines d'ivoire qui ont été trouvées dans une sépulture à inhumation que le style des vases qu'elle renfermait ne permet guère de faire descendre au delà des premières Olympiades[1]. Il y en a cinq.



21. — Figurine d'ivoire. Hauteur, 0m,10. Musée d'Athènes.

De deux d'entre elles, il ne reste ici que la partie supérieure du corps, jusqu'au bas des cuisses (fig. 21) et, là, que les jambes à partir du genou (fig. 22). La plupart sont si frustes que presque tous les détails ont disparu; mais, dans celles mêmes de ces images qui ont le plus souffert, on saisit encore assez bien la pose et l'ensemble de la forme pour reconnaître que les cinq figurines ne sont, à une échelle différente, que des répliques d'un même type. Ce type, nous le définirons par celle de ces statuettes qui est à la fois la plus grande et la mieux conservée de toutes (Pl. III et fig. 23).

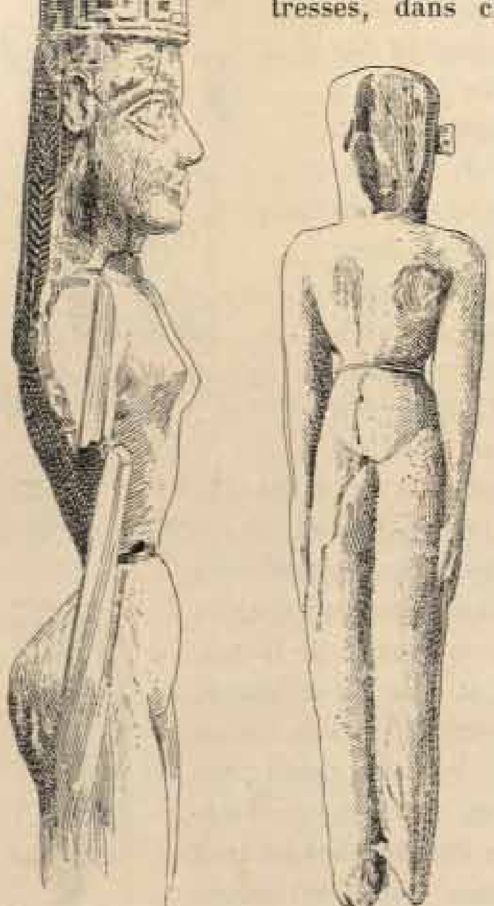
La statuette, haute de $0^{m},24$, est montée sur une tablette d'ivoire; elle y est assujettie par des tenons de fer. Ce sont aussi ces mêmes tenons qui ont servi à attacher aux épaules les bras des pièces rapportées; au modelé de la poitrine, on reconnaît que l'image est celle d'une femme; la saillie des seins est surtout sensible dans la vue de profil. Aucune trace de vêtement; la nudité paraît complète, et cependant ici et dans un autre de ces simulacres (fig. 24) il y a au-dessus des hanches un trait nettement accusé, qui éveille l'idée d'un étroit ruban. Est-ce une ceinture, ou bien ne faut-il voir là qu'un pli de la chair, qu'une indication conventionnelle qui concourrait, avec le rétrécissement exagéré que la figure présente sur ce point, à marquer la frontière qui sépare le thorax de l'abdomen? J'inclinerais plutôt vers cette seconde hypothèse; des préoccupations de ce genre se trahissent chez les plus anciens sculpteurs grecs.



22. — Fragment de figurine : Ivoire. Musée d'Athènes.

1. Nous avons réuni tout ce qui se rapporte à cette trouvaille dans un article du *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1895, p. 273-295. Nous remercions M. Homolle de l'obligeance avec laquelle il nous a prêté les clichés du *Bulletin*.

La figure est dans une attitude d'immobilité absolue. Elle a les jambes serrées l'une contre l'autre, les bras pendants, les mains allongées et appliquées contre les cuisses. Les cheveux, cachés par-devant sous un haut *polos* que décore un méandre, tombent très bas par derrière, jusqu'entre les deux épaules. Ils sont divisés, par des raies verticales, en plusieurs tresses, dans chacune d'elles; la torsion des mèches qui la composent est indiquée par des hachures obliques.



23. — Figurine d'ivoire. Profil. Musée d'Athènes.

24. — Figurine d'ivoire. Hauteur, 0m,18. Musée d'Athènes.

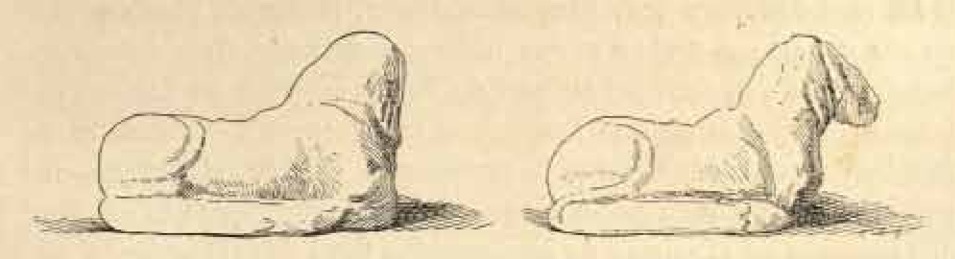
Il y a de la raideur dans la manière dont le polos est planté sur le front, dans l'angle presque droit que les épaules font avec le cou, dans le mouvement des bras et des jambes. Le corps se resserre trop au-dessus des hanches et le ventre est grêle. Cependant les proportions ne manquent pas de justesse; le sculpteur a bien marqué, par derrière, cette saillie du bassin qui distingue la femme de l'homme. On sent même, dans la stature élancée qu'il a donnée à sa figure, un certain instinct d'élégance.

Ce qu'il y a de moins réussi, c'est la tête : elle est trop forte pour le corps. L'artiste a éprouvé un réel embarras, quand il lui a fallu rendre le visage avec la complexité de ses détails. Les oreilles sont placées trop haut; l'œil est trop grand; le nez est trop lourd; les lèvres sont épaisses; le menton est empâté. Il n'y a pas moins d'inexpérience dans la manière dont sont traitées les extrémités. Les mains ne sont qu'ébauchées et, si les pieds sont brisés, on voit, par une autre de ces statuettes, que l'artiste n'avait fait aucun effort pour les modeler avec précision.

Les autres images reproduisent, sans variante notable, le même motif. L'une d'elles est presque intacte (fig. 25). C'est une copie réduite de celle que nous avons décrite; seulement le polos n'est décoré ici que de stries verticales; le burin s'est trouvé trop à l'étroit pour tracer les détours du méandre. Comme taille, deux autres simulacres tenaient le milieu entre cette toute petite figurine et la grande statuette. A l'une, il ne manque que les pieds (fig. 24); mais tout le visage a disparu. L'autre est brisée un peu au-dessus des genoux (fig. 21). La tête, qui s'était détachée, a été, tant bien que mal, remise en place; on croirait, au premier moment, entrevoir la trace d'une barbe en pointe dont la masse aurait été indiquée, comme elle l'est dans certaines statues cypriotes; mais, en y regardant de plus près, on reconnait que c'est là une pure illusion, qui s'explique par la forme de la cassure.


25. — Figurine d'ivoire. Hauteur 0m,108. Musée d'Athènes.

Outre les poteries et les statuettes, il a été recueilli, dans cette fouille, des morceaux assez nombreux d'appliques en os, qui ont dû servir à décorer des boîtes ou autres objets du même genre. Ce sont des disques ornés d'une étoile, des losanges percés d'un trou, un dauphin grossièrement imité. Enfin, on a aussi retiré de cette fosse trois petits lions couchés, en faïence égyptienne, recouverts d'un émail bleu (fig. 26); sous la plinthe sur laquelle ils sont étendus, on distingue des caractères

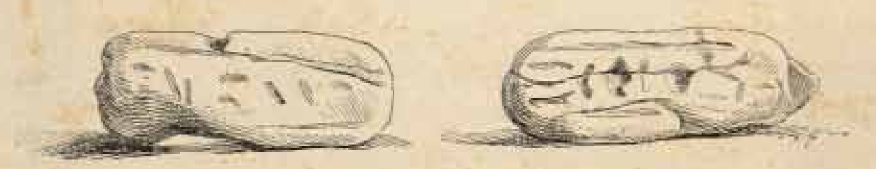

26. — Lions en terre émaillée. Musée d'Athènes.

hiéroglyphiques dont quelques-uns se laissent encore déchiffrer (fig. 27)[1]. On y lit le nom d'Ahmès, qui a été usité de tout temps en Égypte, mais qui paraît devenir d'un usage plus fréquent vers la fin du Nouvel Empire, sous les princes Saïtes.

1. Sur d'autres trouvailles d'objets, tels que des scarabées, recouverts de ce même émail, qui ont été faites dans des tombeaux de cette époque, voir Ἐφ. ἀρχ., 1889, p. 175, n. 2; Milchœfer, *Die Anfænge der Kunst*, p. 45, et Helbig, *l'Épopée homérique*, p. 93, n. 6.

Ces lions sont certainement de fabrique orientale : les statuettes, elles aussi, pourraient donc être des objets importés du dehors. C'est l'hypothèse qui s'est présentée à l'esprit de quelques-uns des archéologues qui ont vu ces figurines[1]. Nous ne partageons pas cette opinion[2].

L'ivoire vient de l'Afrique ; mais on sait, par les tombes, quelle consommation en a fait la Grèce mycénienne. Pour la période suivante, l'*Iliade* et l'*Odyssée* attestent que, dans le monde où vivaient les aèdes homériques, l'industrie usait couramment de l'ivoire pour décorer les bijoux, les armes et les meubles. La question n'est donc pas là : elle est tout entière dans la pose et le caractère de la figure. Ce qu'il faut trouver, si l'on veut établir que ces statuettes n'ont pas été modelées en Grèce, ce sont les prototypes orientaux dont elles seraient



27. — Inscriptions gravées sous les lions.

des copies. Ces prototypes, je les cherche en vain dans ce qui reste de l'Égypte ou de la Phénicie. Ce n'est pas cette pose que l'Égypte donne d'ordinaire à ses figures ; hommes et dieux y sont presque toujours représentés dans l'attitude de la marche, le pied gauche porté en avant ; il est rare d'ailleurs que, dans sa statuaire, la femme paraisse nue, qu'elle n'y ait pas tout au moins une légère draperie, fixée autour des hanches. S'il y a, dans les vitrines du Musée égyptien au Louvre, des ivoires qui, par la pose et l'aspect, se rapprochent des statuettes du Dipylon, rien n'en indique ni la provenance ni l'âge, et quelques-uns paraissent être d'assez basse époque ; il semble d'ailleurs que ce soient des manches de miroir ou de couteau, des tiges de cuiller ; or les statuettes attiques, avec l'uniformité de leur attitude, avec la plinthe qui les supportait, ne peuvent guère avoir été que des idoles, et elles n'ont rien qui rappelle les simulacres égyptiens de la divinité.

Ce prototype que nous avons inutilement demandé à l'Égypte, la

1. Homolle, *Bulletin*, 1891, p. 441. Staïs, *Δελτίον*, 1892, p. 9. C'est aussi vers cette opinion que paraît incliner Lechat (*Revue des études grecques*, t. IX, p. 445-446).

2. Notre impression est celle de MM. Brueckner et Pernice, les auteurs de la fouille (*Ein attischer Friedhof*, p. 129-130).

Phénicie ne le fournit pas davantage. C'est vêtue d'un long peplos que la figure féminine se présente dans les monuments dont l'origine phénicienne ne prête pas au doute[1]. Il y a, au contraire, une sensible parenté entre les statuettes d'Athènes et une image de femme, modelée dans une plaque d'ivoire, que nous avons jadis rangée au nombre des ouvrages qui peuvent être portés au compte des ateliers phéniciens[2]; mais nous ne croyons pas devoir maintenir cette attribution. La plaque provient de la nécropole de Camiros; or, depuis que nous avons mieux étudié l'archaïsme grec, nous inclinerions à beaucoup réduire la part qu'il convient de faire, dans l'inventaire du mobilier des plus anciennes tombes de Camiros, à l'industrie phénicienne. Nous n'hésiterons donc pas à reconnaître là l'œuvre d'un artisan grec[3]. Le type que reproduit ce bas-relief est étranger à l'art oriental ou du moins il ne s'y rencontre qu'assez tard, lorsque celui-ci a pu s'inspirer, à son tour, de modèles créés par les tribus riveraines de la mer Égée[4]; il est, en revanche, représenté, dans les plus anciennes nécropoles des Cyclades, par de très nombreux exemplaires, par ces figurines plates, d'un travail très grossier, taillées dans le marbre, dont il a été trouvé aussi quelques exemplaires à Delphes et à Athènes[5]; il l'est par des terres cuites cypriotes, qui ne remontent pas à une moindre antiquité[6]. Les ivoires de Camiros et des tombes attiques ne se distinguent des statuettes primitives que par l'emploi d'une autre matière, par une facture déjà plus habile et par un trait unique : dans les figurines d'Amorgos et d'Antiparos, comme dans celles de la nécropole d'Alambria, les bras, au lieu d'être pendants et collés aux hanches, sont croisés sur la poitrine, au-dessous des seins. A cela près, c'est la même nudité complète, la même disposition des jambes, la même apparence d'immobilité absolue. La ressemblance est bien plus marquée que ne l'est la différence.

Ce thème de la femme debout, nue, les bras collés aux cuisses, nous le retrouvons encore dans une figurine de bronze du Musée de l'Acropole d'Athènes. La statuette, très fruste, paraît remonter à un âge

1. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 281 et 617.

2. *Ibid.*, t. III, fig. 619.

3. Voir dans le *Bulletin*, 1895, p. 287, n° 2, la liste de plusieurs autres monuments que nous croyons avoir attribués à tort aux Phéniciens.

4. C'est ce qu'a rendu très vraisemblable Salomon Reinach (*Les déesses nues dans l'art oriental et dans l'art grec*, dans la *Revue archéologique*, 1895, I, p. 377-394).

5. *Histoire de l'Art*, t. VI, ch. IX, § 2.

6. *Ibid.*, t. III, fig. 374, 375, 379.

reculé. La tête, portée sur un cou très allongé, est comme taillée au couteau; le nez est très haut placé. Point de polos; mais, à ce détail près, la donnée et le faire rappellent fort nos figurines d'ivoire [1].

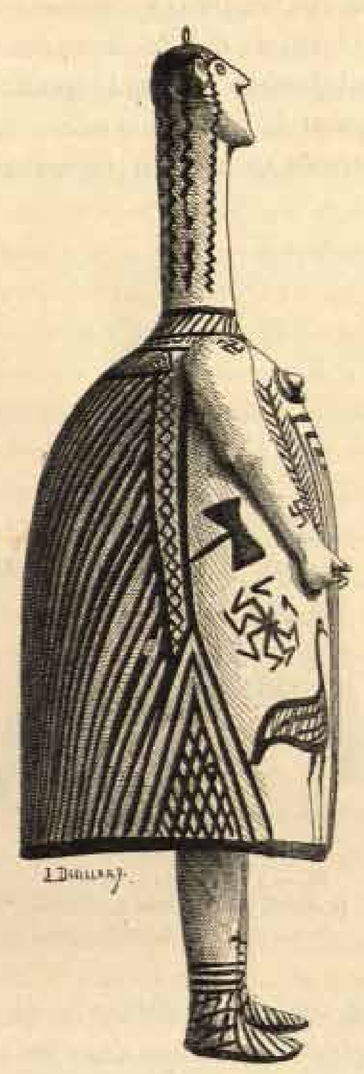
Le type que nous offrent le bas-relief de Camiros, la statuette de l'Acropole et les statuettes du Céramique paraît donc n'être pas autre chose qu'une variante de celui qu'avaient créé les tribus dont l'industrie nous est surtout connue par certains cimetières des Cyclades. La fabrication de ces simulacres était intimement liée à la plus antique de toutes les religions, au culte des morts. Elle s'est poursuivie au delà même des limites de l'âge mycénien. Une de ces figurines a été recueillie à Théra, dans une sépulture qui renfermait un vase de style géométrique [2]. Toutes trouvées dans les tombes, ces statuettes, qu'elles soient en marbre, en argile ou en ivoire, ne peuvent être que les images d'une divinité protectrice des morts, images qui étaient censées jouer là un rôle analogue à celui que remplissaient, dans les sépultures égyptiennes, les figurines en terre vernissée que l'on appelait les *oushebti* ou « répondantes ». On remarquera le *polos* qui se dresse sur la tête de deux des figurines; il apparaît déjà parfois dans les terres cuites primitives, et c'est une coiffure que l'art classique réserve aux personnages divins.

S'il convient de voir dans nos figurines non pas des importations phéniciennes, mais le développement d'un type qui a été créé par l'imagination grecque, il doit y avoir un rapport sensible entre le style de ces statuettes et celui des autres ouvrages que l'on est en droit d'attribuer à cette même période. Or cette ressemblance existe; elle frappera les yeux de tout critique qui se met en garde contre l'illusion de ce que l'on a appelé le *mirage oriental* [3]. Sans doute le sculpteur est ici en avance sur le peintre céramiste, comme l'était l'orfèvre de l'âge mycénien; mais, à cela près, c'est, de part et d'autre, la même interprétation de la forme humaine, les mêmes proportions allongées, la même gaucherie dans le rendu des traits du visage, la même horizontalité des épaules, la même coupe triangulaire du buste, le même amincissement conventionnel du corps à la hauteur des hanches, la même négligence dans la présentation des mains et des pieds. Si l'on considère le seul accessoire que comporte la donnée de l'entière nudité, même concordance; l'ornement qui pare le polos de la figure principale n'est autre que le méandre; or ce motif se retrouve sur les vases

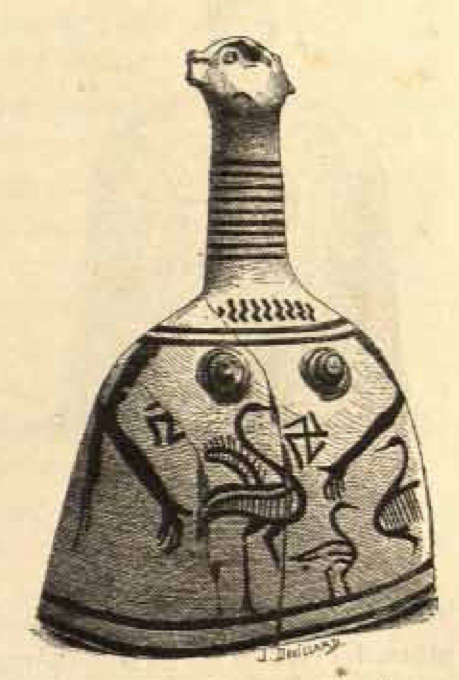
1. De Ridder, *Catalogue des bronzes trouvés dans l'Acropole d'Athènes*, 1896, n° 771.
2. *Sitzungsberichte* de l'Académie de Vienne, 1873, p. 240.
3. S. Reinach, *le Mirage oriental*, in-8, 1895.

mêmes qui accompagnent ces ivoires dans la tombe d'où ils sont sortis.

D'après la facture de ces vases, où le style géométrique n'a pas encore atténué la rigueur de son principe par l'insertion de la figure humaine, nous inclinerions à croire que l'ensemble du dépôt auquel appartenaient ces ivoires date plutôt du VIIIe que du VIIe siècle. Nos statuettes seraient donc antérieures aux plus vieilles sculptures de tuf colorié qui aient été trouvées dans l'Acropole d'Athènes. Les temples



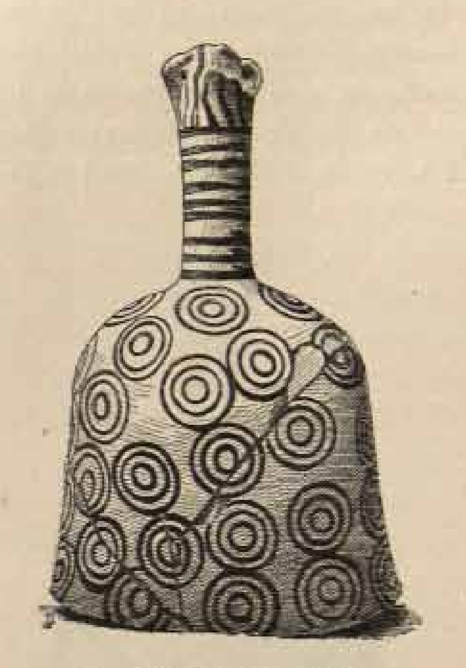
28. — Figurine de terre cuite. Hauteur, 0m,33. Musée du Louvre. Holleaux, fig. 1.



29. — Figurine de terre cuite. Hauteur, 0m,195. Musée de Berlin. Holleaux, fig. 2.

que celles-ci décoraient n'ont guère pu être bâtis avant le VIIe et le VIe siècle. Avec les ivoires du Dipylon, l'historien se sent plus près peut-être de l'Athènes des Érechthéides que de celles des Pisistrate et des Hippias; mais il ne saurait pourtant regarder avec indifférence des figures dans lesquelles il croit avoir à saluer les plus anciens monuments de la sculpture attique.

La donnée est assez différente dans des figurines de terre cuite qui paraissent provenir de la Béotie et qui doivent être, elles aussi, des idoles protectrices de la tombe[1]. Ces poupées, car on ne peut guère leur donner d'autre nom, ont la forme d'une cloche. Dans quelques-unes, des jambes rapportées s'attachaient, par un fil de métal, en dessous de cette cloche (fig. 28, 29); d'autres n'ont jamais reçu cet appendice (fig. 29). Deux boulettes d'argile marquent la place des seins. A la manière dont est orné, par des dessins tracés au pinceau, le ventre de



30. — Figurine de terre cuite.
Hauteur, 0m,15. Musée de Berlin.
Holleaux, fig. 3.



31. — Figurine de terre cuite.
Hauteur, 0m,22. Musée du Louvre.
Dessin de Saint-Elme Gautier.

la campane, il semble que l'ouvrier ait voulu représenter la déesse vêtue. La facture est ici singulièrement plus barbare que dans les statuettes d'Athènes, et l'on s'est fondé sur le caractère des motifs qui décorent ces simulacres pour affirmer qu'ils sont antérieurs aux vases du Dipylon; la figure humaine, a-t-on dit, n'apparaît pas dans le répertoire des motifs qui sont dessinés sur le corps de ces poupées. Il faut renoncer à user de cet argument : le Louvre a récemment acquis une idole de ce genre autour de laquelle le pinceau a tracé une scène qui est l'un des motifs favoris des peintres du Dipylon, des femmes qui dansent

1. Holleaux, *Figurines béotiennes en terre cuite à décoration géométrique* (*Monuments Piot*, t. I, p. 21-42).

en se tenant la main (fig. 31). Avant même que la preuve fût ainsi faite, on aurait pu rapprocher ces figurines des vases attiques; il aurait suffi de signaler la ressemblance qui existe entre le rendu de la tête dans les peintures de ces vases et dans le modelé des statuettes béotiennes. Même long col, un cylindre qui n'en finit pas; même menton en galoche; même saillie du nez qui, pointant entre deux gros yeux ronds, sans indication de la bouche, donne à l'ensemble l'aspect d'un profil d'oiseau. Il y a, dans les peintures du Dipylon, telle convention qui n'est pas moins naïve que celle qui, dans ces poupées, a servi à indiquer les bras, ici représentés par deux boudins de terre (fig. 28, 31), et, là, peints sur la panse de la cloche (fig. 29).



32. — Plaque de terre cuite. Hauteur, 0m,15, largeur, 0m,6. Ἐφημερίς, 1895, pl. XII.

Ces grossiers simulacres peuvent donc être contemporains des vases du Céramique, et l'on ne saurait s'étonner de les trouver très inférieurs, comme facture, aux statuettes que l'on ciselait, vers le même temps, à Athènes. Les matières précieuses n'étaient confiées qu'à des artisans de choix, tandis que le potier fabriquait à bon marché pour le peuple.

Un ouvrage de la plastique qui peut être regardé comme à peu près contemporain de ces poupées, c'est une plaque en terre cuite qui a été trouvée près d'un temple détruit, à Égine, mêlée à des débris de toute sorte, vases de style géométrique cassés en mille morceaux, idoles brisées, scarabées et petits pots en terre émaillée (fig. 32)[1]. L'image a été obtenue par estampage; elle représente une femme, vue de face, qu'une sorte de jupe habille de la ceinture aux pieds. Le torse paraît nu. Les deux mains sont portées aux seins et semblent les presser pour en faire sortir le lait. Le procédé employé, la grossièreté de l'exécution, la disposition de la chevelure, tout concourt à donner au bas-relief un air de très haute antiquité. Il y a en haut de la plaque deux trous qui indiquent qu'elle était suspendue à la paroi. C'était ici un monument votif, et, selon toute apparence, un simulacre d'Aphrodite.

Si nous n'avons rien dit ici de la glyptique, ce n'est pas qu'il n'existe

1. Ἐφημερίς, 1895, p. 263-264.

des intailles qui datent des xe, ixe et viiie siècles; mais, ces intailles, il est assez difficile de les distinguer, soit de celles qui remontent à l'âge mycénien, soit de celles qui relèvent de l'art grec archaïque. Le graveur, qu'il s'attaque à la pierre ou au métal, ne fait guère que reproduire, en les adaptant aux étroites dimensions d'un chaton de bague, les formes et les types qu'a créés la statuaire. Or les ouvrages de la statuaire nous font défaut pour tout le temps qui correspond à l'achèvement de l'épopée. Tout critérium sûr nous manque donc; nous ne saurions définir, par des caractères certains, parmi les intailles qui portent la marque d'une haute antiquité, celles qu'il conviendrait d'attribuer à la période qui s'ouvre par l'invasion dorienne. Il n'a été trouvé que bien peu d'entailles dans les tombes de l'âge du Dipylon; au petit nombre de celles qui ont été signalées, nous en ajoutons une, qui provient de la Béotie, une pierre aplatie et presque rectangulaire, où la gravure représente une femme, vêtue d'une longue robe, élevant le bras gauche, et accostée de deux oiseaux, tournés symétriquement vers le dehors (cul-de-lampe, p. 153)[1]. Le thème est emprunté au répertoire des artistes mycéniens; mais l'exécution est sommaire et négligée. Il en est de même pour quelques autres pierres que l'on attribue, avec vraisemblance, à cette période. Sur quelques-unes, où sont figurés des hommes et des chevaux, on croit saisir la marque des procédés de dessin qui caractérisent le style géométrique[2].

Nous devrions donc, de toute manière, renvoyer à un autre moment la suite de l'histoire de la glyptique. Ce qui achève de justifier le parti que nous avons pris, c'est que nulle part, dans les deux poèmes, il n'est question du cachet, là même où l'emploi de cet instrument paraît le plus naturellement indiqué. Quand Ulysse, prêt à partir de chez Alkinoos, s'occupe à mettre en sûreté les présents que lui ont faits les Phéaciens, il les enferme dans un coffre; mais il n'a pas l'idée d'y apposer son sceau; c'est au moyen d'un système compliqué de nœuds qu'il cherche à empêcher que l'on ne puisse ouvrir la caisse pendant son sommeil, au cours du voyage[3]. Le procédé qu'il emploie donne à penser que l'on ne se servait plus guère du cachet dans la société où vivait Homère. Pourquoi avait-on renoncé à une pratique qui,

1. Collignon, *Note sur des fibules béotiennes à décor gravé* (*Mémoires de la Société des Antiquaires*, t. LV). Fig. 3. Hauteur de la pierre, 0m013.

2. Furtwængler, *Kœnigliche Museen zu Berlin. Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*, 71 planches en phototypie et 120 figures dans le texte, in-8, 1896.

3. *Odyssée*, VIII, 446-448. Furtwængler signale pourtant quelques cachets parmi les intailles qu'il attribue à cette période (nos 78, 79, 81, 88).

très répandue dans la Grèce primitive, redeviendra plus tard d'un usage courant? Nous l'ignorons; mais les indices sur lesquels nous avons appelé l'attention paraissent rendre vraisemblable l'hypothèse d'une décadence et d'une éclipse momentanée de la glyptique, qui renaîtra avec la sculpture à partir du VII[e] siècle.

Il en est de la peinture comme de la glyptique. Aucun coup de fortune ne nous a conservé, pour cette période, des débris de fresques du genre de ceux qui, par une sorte de miracle, se sont retrouvés sous les décombres des palais de Tirynthe et de Mycènes. D'autre part, on ne rencontre rien, ni dans l'un, ni dans l'autre poème, qui se rapporte à l'árt du peintre. Il est probable que, dans les intérieurs comme sur les façades, les enduits recevaient une coloration, et que les champs de quelque étendue étaient encadrés ou divisés en panneaux par des bandes dont la couleur était plus vive que celle du fond; mais il n'est fait aucune allusion à des tableaux qui auraient décoré la maison princière. Ce silence s'explique : alors que le peintre céramiste ne savait plus donner d'autre parure à ses vases que l'ornement géométrique, il ne devait pas se trouver en Grèce d'artistes dont le pinceau fût capable de figurer dans les panneaux du mégaron, comme à Tirynthe, la chasse du taureau sauvage, ou, comme à Mycènes, des cortèges de chevaux et de guerriers, des scènes de combat.

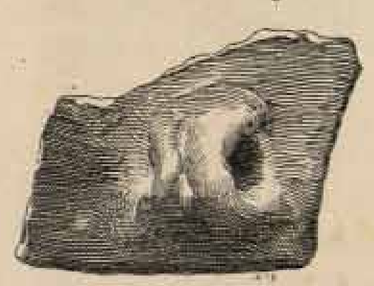


CHAPITRE IV

LES ARTS INDUSTRIELS

§ 1. — LA CÉRAMIQUE

On se rappelle la poterie grise d'Hissarlik, dont les débris se rencontrent en grande quantité, de la deuxième à la cinquième ville, sur la colline troyenne[1]. C'est une poterie à pâte mêlée de petits cailloux, à parois épaisses, façonnée à la main, décorée de dessins incisés dont le creux est rempli par une terre blanche[2]. Cette même poterie rustique abonde aussi à Tirynthe et à Mycènes; elle y est moins grossière et on l'y recueille avec les vases décorés au pinceau. Ce n'est d'ailleurs pas seulement sur le site des villes préhomériques qu'elle se montre ainsi, en la compagnie des ouvrages d'un art plus savant.

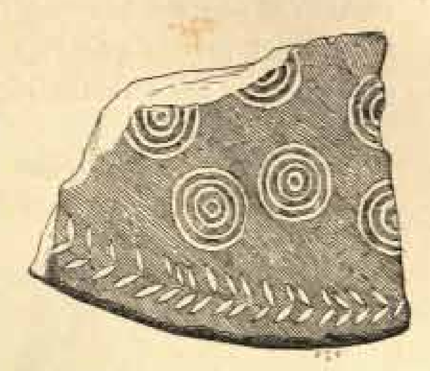


33. — Tesson de poterie monochrome. Musée d'Athènes.

A l'Acropole d'Athènes, dans les gravois qui formaient le sol sur lequel ont été posés les édifices du ve siècle, on a ramassé des fragments de ces vases monochromes. Il y en a un où une saillie de la paroi massive est percée d'un de ces trous où l'on passait une corde, avant que l'on sût détacher les anses du corps de la pièce (fig. 33). L'aspect est ici très primitif; le vase remonte peut-être au temps où l'acropole a reçu ses premiers habitants; mais on n'attribuera pas une aussi haute antiquité à des tessons où sont gravés des triangles, des cercles concentriques, des chapelets de feuilles verticillées (fig. 34); ces motifs s'enlèvent en clair sur un fond de terre brune, bien polie.

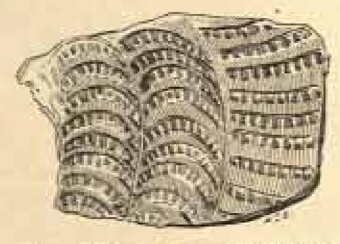
1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 895-896, fig. 442-453.
2. *Athen. Mitth.*, 1893, p. 111, 118.

La présence de ces tessons dans le sous-sol de l'Acropole ne fournit aucune indication de date; mais cette même poterie s'est trouvée dans les tombes du Céramique d'Athènes, avec des vases peints. Voici un fragment d'aryballe à parois côtelées; l'ouvrier y a estampé dans l'argile un ornement dont la courbe, rayée de stries fines et serrées, fait penser au bord de certaines coquilles (fig. 35).



34. — Tesson de poterie monochrome, à dessins incisés. Musée d'Athènes.

Jusqu'à quand cette fabrication s'est-elle prolongée? Elle n'était pas tombée en désuétude, alors que, depuis des siècles, on peignait sur l'argile. Elle continuait de fournir des vases communs pour les usages domestiques[1]. Elle a dû être particulièrement active dans la Grèce occidentale, où l'on n'a commencé que très tard à se servir de poterie peinte. Mais, dans des centres même tels qu'Athènes et Corinthe, elle a toujours été représentée, au moins par des vases tels que les *amphores* et les *pithoi*, qui étaient destinés à contenir l'huile, le vin, et parfois les restes des morts (fig. 36). Ces vases reçurent souvent, eux aussi, une ornementation exécutée à la pointe ou bien estampée à la roulette; mais nous ne lui ferons dans nos recherches qu'une place très restreinte. Seul le vase peint est vraiment une œuvre d'art.



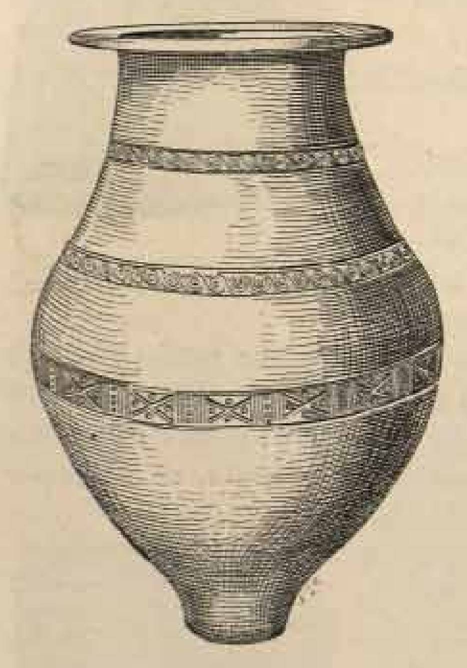
35. — Tesson de poterie monochrome, à dessins incisés. *Athen. Mitth.*, 1893, p. 118, fig. 11.

Les archéologues n'avaient eu d'yeux, pendant longtemps, que pour les beaux ouvrages des céramistes du v[e] et du iv[e] siècle; il y a vingt-cinq ans environ qu'ils ont commencé de distinguer certains vases qui, bien que de provenances diverses, leur ont paru offrir assez de traits communs pour former le plus ancien des groupes qu'aurait à étudier l'historien de la céramique grecque[2]. Cette place, on la leur assignait en raison du caractère qu'y présente

1. *Athen. Mitth.*, 1893, p. 139-140. La même poterie s'est trouvée à Eleusis, dans un tombeau, avec des vases peints qui, comme ceux de Salamine, forment la transition entre le style mycénien et le style géométrique rectiligne.

2. Le mérite d'avoir le premier, dès 1870, appelé l'attention sur cette catégorie de vases, et d'en avoir formé une classe à part, revient à Al. Conze (*Zur Geschichte der*

le décor. Ces vases sont tous exécutés au tour, avec une terre habilement préparée. Les formes en sont variées, d'une construction déjà savante et souvent heureuse; mais, dans beaucoup de ces pièces, tout l'ornement est ce que l'on appelle *géométrique*. Il est uniquement constitué par des combinaisons de lignes, surtout de lignes droites, qui





36. — Pithos qui a servi de cercueil. Hauteur, 1m,40. Musée d'Athènes. *Athen. Mitth.* 1893, p. 134.



37. — Amphore. Musée Britannique. Conze, *Zur Geschichte*, pl. VI, 5.

courent parallèles les unes aux autres ou se rencontrent et se coupent sous divers angles : pas une image de plante ou d'animal, pas un motif qui rappelle, même de loin, le monde de la vie. Ce monde, l'artiste semble l'ignorer ; on dirait qu'il n'a jamais connu que la forme abstraite, telle que la dessinent, dans les minéraux qu'elles cristallisent, les affinités chimiques, telle surtout que le mathématicien la présente,

Anfænge Griechischer Kunst, mit II Tafeln, dans les *Sitzungsberichte* de l'Académie de Vienne, *phil. hist. Classe*, t. LXIV, p. 505-538). Conze eut le mérite, dans une matière tout à fait neuve, de voir juste du premier coup. Dans un second mémoire, il répondit à diverses objections qui lui avaient été faites, surtout par Lindenschmidt (*Sitzungsberichte*, t. LXXIII, p. 221-250). Conze trouva un contradicteur plus compétent dans Helbig (*Osservazioni sopra la provenienza della decorazione geometrica*, lettera di W. Helbig ad A. Conze, dans les *Annali*, 1875, p. 221-253); il répliqua, sans abandonner sa thèse, mais en atténuant ce qu'elle pouvait avoir de trop absolu, et en définissant les termes avec plus de précision (*Oggetti di bronzo trovati nel Tirolo meridionale*, lettera di A. Conze a W. Helbig; *Annali*, 1877, p. 384-397).

dans le tracé de ses figures. Parmi les vases d'une exécution soignée il n'y en a que peu où le peintre se soit ainsi abstenu de faire aucune allusion à l'existence des êtres organisés; mais ce sont ceux-là qu'il convient de choisir comme types de ce style très particulier, parce que le système y a été appliqué dans toute sa rigueur (fig. 37).

Le décorateur ne devait pas s'en tenir longtemps à ce parti trop étroit et comme paradoxal. Tout ingénieux qu'il fût, il ne tirerait jamais de l'ornement linéaire qu'un très petit nombre de dispositions distinctes. Comment aurait-il résisté à la tentation de remédier à cette indigence en allant chercher ailleurs ce que n'arriveraient point à lui donner le jeu et l'enchevêtrement de toutes ces courbes et de toutes ces droites? Mêlée à ces abstractions, la moindre parcelle de réalité prenait, par le contraste, une valeur singulière; elle rompait la monotonie de ce décor qui se chargeait et se compliquait sans jamais réussir à s'animer.



38. — Cratère. Conze, pl. X, 1.

Si la vie reconquiert ainsi ses droits, c'est d'abord timidement et comme à faible bruit. Il y a tel vase où elle n'est représentée que par un couple ou deux d'images minuscules d'oiseaux aquatiques ou de chèvres (fig. 38). Ailleurs on voit ces images prendre déjà plus d'importance, soit par elles-mêmes, soit par la place qui leur est faite. Cygnes et bouquetins forment des files qui remplissent un des registres de la panse (fig. 39), ou bien on voit paraître là d'autres animaux qui, comme le cheval, réclament plus d'espace (fig. 40). Il y a même des pièces où le dessin géométrique semble se simplifier pour ne plus servir qu'à entourer les champs dans lesquels se meuvent à l'aise l'oiseau et le cheval (fig. 41) ou la chèvre et l'oiseau. Ce que tous ces vases ont d'ailleurs de commun, quelles que soient les images qu'y a semées le pinceau, c'est que celles-ci ne sont pas engagées dans une action à laquelle puisse

s'intéresser l'esprit. Elles ne sont là, comme les cercles concentriques et les méandres, que pour amuser l'œil : elles restent purement décoratives.



39. — Cratère. Conze, pl. X, 4.

On arrive enfin à des ouvrages où les deux séries de motifs qui existent dans les vases de la seconde espèce ont atteint leur plein développement. Les combinaisons de lignes y tiennent toujours la même place. Grâce à la précision du trait, elles offrent tout l'agrément que comporte, là où il est le plus habilement conçu, ce système de décoration; mais, en même temps, les images qui viennent s'encadrer dans les compartiments réservés commencent à prendre un tout autre caractère. L'animal même n'y est plus que l'accessoire. C'est la figure humaine



40. — Aiguière. Leyde. Conze, pl. IV, *a*.



41. — Support de vase. Wurzbourg. Conze, pl. VII, 2.

qui y paraît au premier plan; elle s'y multiplie; elle s'y montre sous différents aspects, dans des scènes telles que représentations de funérailles et de combats sur terre et sur mer (fig. 42).

C'est en Attique, à ce qu'il semble, que le peintre a fait ce pas déci-



42. — Cratère du Dipylon. Hauteur, $1^{m},21$. Circonférence au-dessus des anses $2^{m},43$. Musée national d'Athènes. Rayet et Collignon, *Histoire de la Céramique grecque*, pl. I.

sif. Presque tous les vases de style géométrique à figures ont été trouvés dans cette contrée, quelques-uns d'entre eux à Égine, à Éleusis et dans la banlieue d'Athènes, la plupart à Athènes même, dans le cimetière du Céramique extérieur qui touchait à la porte que l'on appelait le *Dipylon* (la double porte). Ces vases sont bien le produit de l'industrie attique. Pourquoi irait-on supposer qu'ils aient été apportés du dehors par le commerce? On ne saurait alléguer à l'appui de cette hypothèse même le plus léger indice. Où chercher le centre de production? Comment expliquer que celui-ci, d'où serait sortie une telle quantité de vases marqués au sceau d'un goût très particulier, n'ait pas gardé, dans ses nécropoles, quelques échantillons de sa propre fabrique? La supposition est d'autant plus invraisemblable que le sol de l'Attique fournit une argile excellente. Ce qui prouve que la qualité de la terre y a, de très bonne heure, suscité l'industrie du potier, c'est ce nom même de *Céramique* que paraît avoir porté, de tout temps, un district urbain; il signifie « le quartier des potiers ». Enfin, il est de ces vases dont la taille même exclut l'idée d'une importation : je veux parler de ceux qui se dressaient au-dessus des tombes, où ils faisaient l'office de stèles (fig. 42). L'ouvrier n'a pu leur donner cette dimension et ce poids que parce qu'il savait n'avoir à les transporter que jusqu'à une sépulture toute voisine de son atelier. Posées sur une large planche, ces pièces énormes se prêtaient à parcourir, sans accident, une faible distance; mais les difficultés auraient été presque insurmontables s'il avait fallu leur faire faire, par terre ou par mer, un long voyage.

L'un des ouvrages les plus soignés de cette fabrique, le vase d'*Ormidia*, est, il est vrai, sorti d'une nécropole cypriote, et l'on a ramassé dans le Péloponnèse et jusqu'en Sicile quelques fragments de cette même poterie : c'est que les ateliers d'Athènes, dès cette époque, travaillaient pour l'exportation[1]. Hors d'Athènes, ces poteries ne se rencontrent que par exemplaires isolés, dans des pays très éloignés les uns des autres. Si la Béotie a aussi fabriqué de nombreux vases à figures, on sent, dans ceux-ci, l'imitation des types créés par les potiers d'Athènes.

Avec les vases du Dipylon, l'évolution du style géométrique est arrivée à son terme. Du moment où l'image de l'homme aurait pris pied dans le champ du vase, elle ne pouvait manquer de l'envahir bientôt tout entier, ou du moins de s'y faire la plus belle part. Dispo-

1. *Histoire de l'Art*, t. III, p. 702-703 et fig. 514.

sant de plus d'espace, elle grandira; elle sera plus à l'aise pour varier ses attitudes et, par suite, pour traduire, grâce à la diversité des sujets, plus de sentiments et d'idées. C'est sur elle que se portera surtout l'effort du peintre, et l'ornement linéaire, qui tout d'abord était la chose principale, ne servira plus qu'à décorer les parties du champ que la figure voudra bien lui abandonner.

S'il est un groupe nettement défini, c'est donc celui que constituent les vases peints reproduits ci-dessus et ceux qui leur ressemblent; mais quelle place ces vases occupent-ils dans la longue série des créations du génie grec et quel en est l'âge relatif? C'est la question qui se pose dès le début de cette étude; il faut y répondre.

Lorsqu'on commença d'appeler l'attention sur ces monuments, la civilisation mycénienne n'était pas encore sortie de terre. On n'avait aucune donnée sur cette période préhellénique; on ne savait rien de la céramique dont les produits se sont conservés dans les tombes de Mycènes et d'Ialysos ou dont les tessons jonchent le sol des enceintes cyclopéennes. Dans ces conditions, il était naturel que l'on commençât par attribuer aux vases à décor géométrique la plus haute antiquité que l'esprit pût alors concevoir.

Au lendemain des fouilles de Schliemann, le point de vue avait changé : la science se trouvait mise en présence des créations de toute une céramique ignorée jusqu'à ce jour. Lesquels étaient les plus anciens, les vases à décor géométrique ou ceux que caractérise l'emploi d'un décor qui demande ses motifs favoris à l'imitation des plantes et des animaux de la mer? On aurait pu être fort embarrassé pour trancher la question de priorité, si l'on en avait été réduit à ne fonder son jugement que sur la comparaison directe des monuments. Supposons un critique qui, pour les uns comme pour les autres, ne saurait pas où et dans quelle compagnie ils ont été recueillis; l'hésitation lui sera permise. Placés auprès des vases que nous venons de figurer, les vases dits mycéniens paraîtraient porter la marque d'un art plus avancé. Ce qui lève toute incertitude, ce sont les circonstances mêmes de la découverte. Rien n'est mieux établi que l'état civil des vases qui ont pour ornements des branchages et des fleurs, le lierre et les algues, le poulpe et l'argonaute; ils sont le legs de sociétés qui ont vécu dans l'âge que sépare des temps historiques cette suite de migrations et de conquêtes que la tradition appelait le retour des Héraclides et l'invasion dorienne. Quant aux vases où l'ornement est tout linéaire, on ne les rencontre pas mêlés aux reliques de ce premier âge; il n'y en a de

débris ni dans les fosses de l'acropole mycénienne, ni à *Vafio*, ni à *Spata* et *Ménidi*, ni à Ialysos. A Mycènes, dans la citadelle, c'est à peine si quelques morceaux ont été ramassés à la surface du sol. Le seul point où ces fragments se soient montrés en nombre, c'est le site du palais; mais ce n'est pas dans la couche formée des ruines de cet édifice qu'ils ont été recueillis : c'est parmi les décombres des cabanes qui se sont bâties au-dessus de ses ruines, longtemps peut-être après qu'avait été détruite cette résidence royale. Il en est de même dans la ville basse : on n'a trouvé les tessons de cette sorte ni dans l'intérieur des tombes à coupole, ni dans celui des hypogées creusés dans le roc; en revanche, ils ne sont pas rares dans les remblais qui obstruent l'entrée de toutes ces sépultures. Celles-ci paraissent avoir été pour la plupart violées dans l'antiquité même, sans doute quand les Doriens se furent établis à Argos et qu'eut commencé la décadence de Mycènes. C'est alors que se seraient mêlés aux terres remuées par les mains des pillards les éclats des vases qui tendaient à remplacer l'antique poterie dont la fabrication allait prendre fin[1].

Que si l'on cherche un critérium qui permette de préciser davantage, on le trouve dans le métal. Avec les vases mycéniens, on ne rencontre, outre les métaux précieux, que le bronze; mais ce sont des armes de fer que livrent ces tombes du Céramique d'Athènes, auxquelles on doit les plus grands et les plus beaux des vases à décor géométrique[2]. Or le fer n'apparaît, et encore est-ce à titre de rareté, que tout à fait vers la fin de l'époque mycénienne. Au temps où sont nés les chants qui sont entrés dans la composition de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, il est encore d'un usage beaucoup moins général que le bronze; il ne fournit au guerrier ni sa cuirasse, ni son épée, ni la pointe de sa lance. Les vases dont nous nous occupons ici, contemporains de l'emploi du fer, sont donc postérieurs aux vases qui ont été façonnés par les potiers de l'âge du bronze.

Si, pour achever de justifier cette assertion, il fallait d'autres

1. TSOUNDAS, Μυκῆναι, p. 237. Lettre du 15 février 1894. « J'ai trouvé, m'écrit Tsoundas, beaucoup de tessons de style géométrique jetés comme au hasard dans un ravin au nord de la ville, au-dessous des ruines d'un édifice (STEFFEN, feuille 1, à gauche du torrent *Asprochoma*, point 170, où est inscrite l'indication *Antike Stutzmauer*); j'ai trouvé aussi deux vases entiers de la même espèce dans une fosse près de la Porte aux Lions. C'était un tombeau très simple, sans murs ni couverture, et les os du mort n'avaient pas passé par la flamme. »

2. RAYET et COLLIGNON, *Histoire de la Céramique grecque*, p. 23-24. DUEMMLER, *zur Nekropole am Dipylon* (*Athen. Mittheil.*, 1888, p. 297-300). BRUECKNER et PERNICE, *Ein attischer Friedhof*, p. 139-140.

preuves, on pourrait ajouter que les vases à décor géométrique se relient, par des transitions insensibles, à ceux que l'on a appelés *proto-attiques, proto-béotiens, proto-corinthiens*, lesquels ont eux-mêmes d'étroites liaisons avec les vases à figures noires du VI[e] siècle, que datent, à quelques années près, les inscriptions qui y sont tracées et les sujets qui y sont figurés. Il n'en est pas de même pour la céramique mycénienne. Celle qui la remplace ne se rattache à sa devancière que par des liens très lâches; ces fils sont si ténus, que l'on a eu quelque peine à les apercevoir, ce qui conduisait à penser qu'il y a eu en Grèce, à un certain moment, une brusque et presque complète interruption de l'activité industrielle. Si cette hypothèse ne doit être admise que sous des réserves qui seront indiquées, il n'en est pas moins établi que, par le fait même qu'elle a pu paraître vraisemblable, l'art d'où relève la céramique de Mycènes se trouve rejeté dans un passé très lointain.



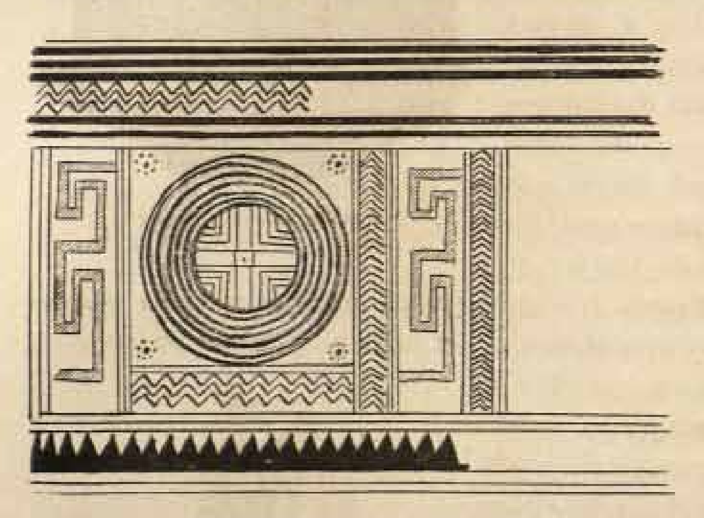
43. — Écuelle du Dipylon. Diamètre, 0m,27. *Bulletin de corr. hell.*, 1895, p. 276.

Il est naturel de supposer que les plus anciens des vases dits de style géométrique sont ceux où il n'y a que des rencontres et des combinaisons de lignes, sans aucune ou presque sans aucune allusion au monde de la vie; il semble logique aussi de voir, dans l'apparition des figures, un progrès ou tout au moins le désir d'un progrès et de regarder comme plus récents que les autres ceux de ces monuments où les figures entrent dans la composition de scènes dont le sens se laisse saisir malgré la gaucherie du dessin. A ce compte, ce sont les grands vases trouvés dans les nécropoles



44. — Œnochoé. Hauteur, y compris le couvercle, 0m,72. *Bull. de corr. hell.*, 1895, p. 275.

d'Athènes et d'Éleusis qui formeraient les derniers termes de cette série ; mais, tout en admettant l'extrême vraisemblance de cette hypothèse, il importe de remarquer que, dans les tombes mêmes sur lesquelles étaient dressés les amphores et les cratères à personnages, on rencontre des pièces de moindre dimension qui n'ont pas d'autre ornement que l'ornement linéaire (fig. 43).



45. — Fragment du décor d'un vase du Dipylon. Dessin de Collignon [1].

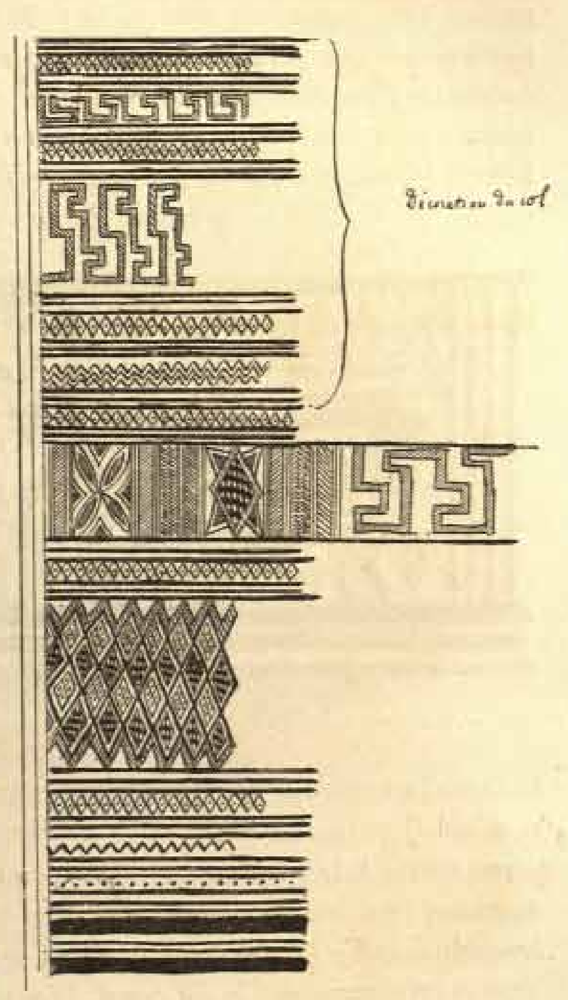
Il est cependant un trait par lequel s'accuse l'étroite parenté qui relie les vases du Dipylon à ceux où cet ornement n'a pas admis l'insertion de la figure. Ce trait, c'est l'instinct du rythme, d'un rythme qui rappelle celui de l'architecture. Dans les pièces où il n'y a pas d'images, comme dans celles où ces images prennent le plus d'importance, toute la surface visible est partagée en plusieurs registres par des bandes d'un noir foncé qui, vers le bas et le haut de la panse, se renforcent d'un rang de chevrons ou de dents de scie (fig. 44). Les ceintures horizontales ainsi créées sont, à leur tour, coupées, par des barres verticales, en panneaux



46. — Pyxis. Musée national d'Athènes. Hauteur, 0m,07. Diamètre, 0m,23. Collignon, *Catalogue*, n° 49. Dessin de Collignon.

1. Nous devons remercier M. Collignon de l'obligeance avec laquelle il a mis à notre disposition les dessins qu'il a exécutés lorsqu'il préparait son *Catalogue des vases peints du Musée de la Société archéologique d'Athènes* (Paris, Thorin, 1896, in-8, dans la *Bibliothèque des écoles françaises de Rome et d'Athènes*, 3e fascicule).

qui rappellent les métopes de la frise dorique. Dans l'intérieur de chacun de ces champs, un motif qui en occupe le milieu. C'est une croix enveloppée de cercles concentriques (fig. 37 et 45), une croix gammée (fig. 52), ou quatre feuilles disposées en croix (fig. 46, 50) ; c'est un losange cantonné de quatre triangles (fig. 47, 51). Ailleurs c'est un oiseau (fig. 41), c'est un cheval (fig. 40) ou deux chevaux affrontés (fig. 48). Enfin, là où la figure humaine joue un rôle important, ces champs sont plus larges. Les images y sont toujours encadrées de la même façon ; mais elles occupent tout un registre ou presque tout un registre. Les courses de chars et les files de navires se développent sans interruption, autour du vase, vers le bas de la panse ; celle-ci, dans sa partie supérieure, est divisée, par la forte saillie des anses, en deux panneaux où se déploie la pompe des obsèques. Dans la scène principale, le lit où est couché le mort, posé sur un chariot, forme le centre du tableau et domine les personnages rangés à l'entour. Ceux-ci sont tous de même taille et dans la même attitude ; de chaque côté du catafalque, ils sont en même nombre. Partout règne une exacte symétrie (fig. 42). La même tendance se manifeste dans le contraste qui a été habilement ménagé, d'une part, entre les clairs sur lesquels se détachent les figures et, d'autre part, les zones sombres qui couvrent tout le pied du vase ainsi que l'ample méandre qui orne le bord du cratère ou le col de l'amphore. Il y a là un parti pris très réfléchi ; pour ce qui est de la composition, le peintre n'a plus beaucoup à apprendre. Si ce peintre a déjà une



47. — Décor d'un vase du Dipylon. Dessin de Collignon.

juste idée des conditions de l'art, ce qui fait que son œuvre garde, dans l'ensemble, un caractère tout primitif, c'est le caractère de son dessin. Le peintre retarde sur le potier. Celui-ci emploie une argile dont le grain est aussi fin que dans les vases mycéniens les plus soignés. Ses vases sont d'un ton jaune, plus ou moins rose, sur lequel ressort avec vigueur le noir de la peinture. « Les formes sont moins nombreuses que celles de l'époque mycénienne; elles comprennent le *cratère* et l'*amphore* comme récipients de grande capacité, l'*œnochoé* comme vase à verser, le *skyphos* comme vase à boire, la *pyxis* comme boite à bijoux. Quand on les compare à celles de la céramique mycénienne, on se sent en présence d'une esthétique différente. Certaines



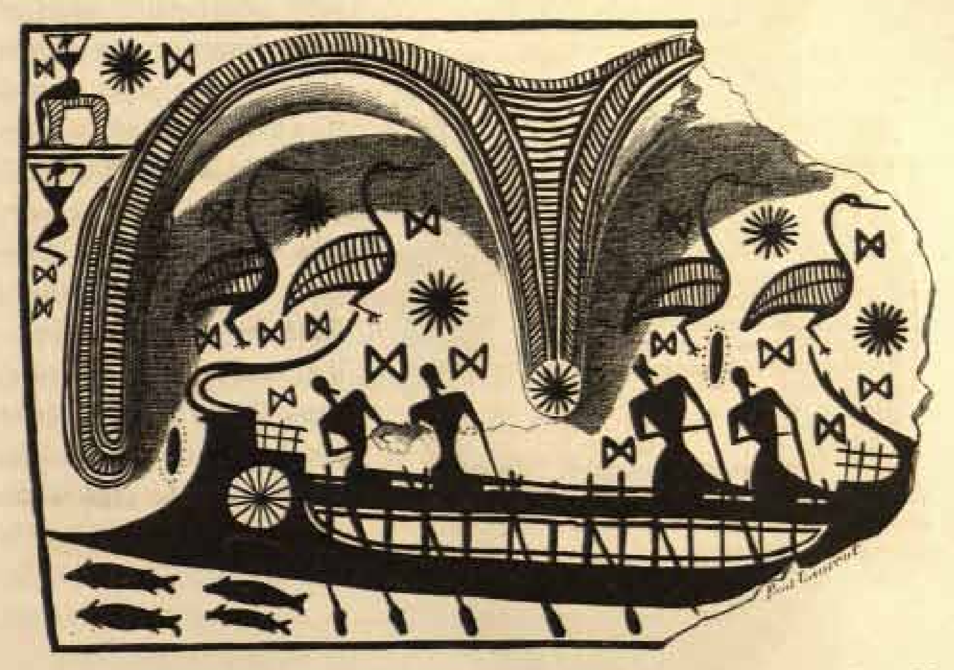
48. — Fragment du décor d'un vase du Dipylon. *Annali*, 1872, Tavola d'aggiunta, I, fig. 1.

formes disparaissent complètement, comme la jolie coupe à pied long et mince [1], l'élégante aiguière à bouche ronde [2], le vase à étrier [3], la corne à boire [4]. Les formes arrondies, courtes et ramassées des poteries égéennes font place à des vases plus grands et plus massifs dans lesquels domine la structure droite et cylindrique. L'hydrie et l'œnochoé mycéniennes ont le col court, l'épaule forte, les flancs rebondis [5]. L'hydrie et l'œnochoé du style géométrique ont le col très haut, en forme de long tuyau, presque pas d'épaule, la panse droite. Les vases mycéniens sont, en général, de dimensions moyennes, qui les rendent très maniables. Ici on se trouve en présence de vases beaucoup plus

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 492.
2. *Ibid.*, fig. 486.
3. *Ibid.*, fig. 467.
4. *Ibid.*, fig. 473.
5. *Ibid.*, fig. 436, 454, 466, 479, 483, etc.

grands, difficiles à remuer. Parfois on atteint le colossal[1]. » Deux amphores du musée d'Athènes ont l'une 1m,60 et l'autre 1m,80 de haut. Pour monter et cuire des pièces d'une telle taille, il fallait à l'ouvrier une rare maîtrise. Une des particularités qui distinguent les amphores et les cratères, c'est l'originale disposition des anses (fig. 49); elles affectent la forme d'une paire de cornes qui, comme celles du bélier, se renversent et se recourbent vers le sol.

Comparé à ses devanciers, le potier est donc plutôt en avance sur



49. — Anse d'un grand cratère. Louvre. Rayet et Collignon, fig. 20. Pottier, *Catalogue*, A, n° 517.

eux; mais on n'en peut dire autant du peintre. Il a, au moins dans les vases par lesquels se clôt la série, des ambitions que n'avaient pas connues ses prédécesseurs; aucun de ceux-ci n'avait encore essayé de figurer des scènes aussi compliquées que celles qui décorent les vases énormes qu'on fabrique à Athènes pour les planter sur les sépultures. Par la hardiesse de cette tentative et par l'heureuse entente de la disposition générale, le peintre du Dipylon annonce l'avenir; mais, chez lui, l'exécution ne répond pas à la conception. Très ferme là où elle ne consiste qu'en ces jeux de lignes qui sont un amusement pour l'œil, elle devient enfantine et presque barbare là où le peintre entre-

1. E. Pottier, *Musée du Louvre. Catalogue des vases antiques de terre cuite.* Partie I, p. 214-212.

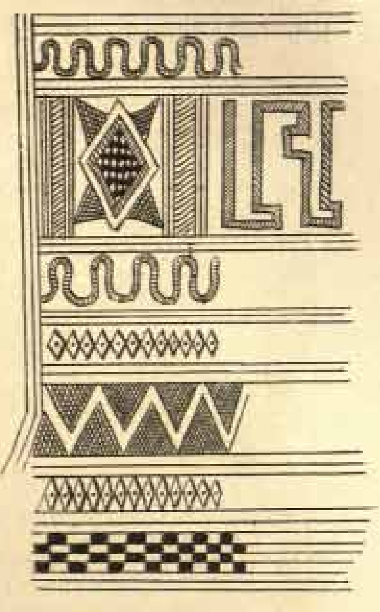
prend d'imiter la forme vivante. Il y a donc à distinguer, dans le travail de son pinceau, le dessin purement linéaire et celui de la figure. Les motifs du premier se trouvent, plus ou moins développés, sur tous les vases, sans exception, qui composent cette série ; la figure, au contraire, ne se montre que sur certains de ces vases. Par cela seul qu'elle introduit dans l'œuvre de l'artiste l'image de l'homme, image expressive entre toutes, elle est ce qu'il y a, dans cette décoration, de plus intéressant ; mais il n'en demeure pas moins établi que ce style, quand il s'est constitué, n'usait point de la figure et qu'il a toujours su s'en passer ; elle fait défaut sur beaucoup de vases qui, trouvés dans les tombes du Dipylon, sont contemporains de ceux où elle tient le plus de place. Là même où elle paraît avoir le plus d'importance, la figure garde donc toujours, dans ce style, le caractère d'un élément adventice et tard venu.



50. — Amphore. Hauteur, 0m,47. Musée de Leyde. Conze, *Zur Geschichte*, pl. I, 1.

Aucune description ne saurait définir tous les motifs que comporte ce type d'ornementation linéaire. Ces motifs, ce sont d'abord les ceintures horizontales et les barres verticales qui les relient, ceintures et barres qui fournissent les lignes maîtresses du décor, qui en sont comme la charpente et l'ossature. Dans les bandes et dans les champs ainsi délimités, le pinceau, qui s'acharne à ne pas laisser de vides, a jeté un remplissage très dense, lignes de points, hachures obliques, chevrons, lacets en zigzag, triangles simples ou recoupés, triangles opposés par le sommet, losanges, carrés disposés en damier, croix simples ou gammées. Le méandre est un des motifs pour lesquels l'artiste a la prédilection la plus marquée. Parfois le méandre se développe sur tout le pourtour

du col ou du pied (fig. 42 et 50); parfois, dans un des panneaux de la panse, il ne paraît qu'à l'état fragmentaire (fig. 38). Le dessin en est parfois très simple, comme il le restera dans l'art classique; ailleurs, il offre des ressauts qui en compliquent le tracé (fig. 51). On remarquera le fréquent usage que le décorateur fait de la croix gammée (fig. 40, 42, 52). On s'est demandé, à ce propos, quelle est l'origine et le sens de ce motif. N'est-ce qu'un dérivé du méandre, un méandre coupé en deux tronçons, lesquels auraient été ensuite rapprochés? Est-ce un symbole, symbole qui ne serait qu'un doublet de la roue, qui, comme celle-ci, représenterait le soleil dans son mouvement diurne, dans sa marche à travers l'espace[1]? Ce qui me ferait pencher pour la première explication, c'est que l'on trouve parfois aussi, sur ces vases, employé de la même manière que la croix gammée, un autre motif qui, avec ses seize branches, n'est évidemment qu'une variante



51. — Fragment du décor d'un vase du Dipylon. Dessin de Collignon.



52. — Tasse du Dipylon. Rayet et Collignon, fig. 47.

du méandre (fig. 44). D'autre part, la croix gammée, que ne connaît point l'époque néolithique, ne se rencontre ni en Égypte, ni en Chal-

1. C'est la solution à laquelle s'arrête Goblet d'Alviella, dans l'étude qu'il a consacrée à la croix gammée (*La migration des symboles*, in-8, 1891, ch. II). On a proposé de voir dans la croix gammée une réduction d'un des motifs chers à l'art mycénien, de la figure d'un argonaute à quatre bras (Houssay, *Les théories de la genèse à Mycènes*, p. 24, dans *Revue archéologique*, 1895[1]). La difficulté, c'est que l'argonaute n'est pas représenté avec quatre bras; c'est aussi que le style géométrique n'a pas emprunté ses motifs au style mycénien, n'en est pas une dégénérescence.

dée, ni en Assyrie, ni en Phénicie, tandis qu'on la voit apparaître à Hissarlik sur une statuette de plomb et surtout sur les fusaïoles. Elle fait défaut dans la poterie mycénienne; mais, vers le temps où le potier grec la prodigue sur ses vases, l'usage en est commun aux populations préhistoriques de l'Italie du Nord, de la vallée du Danube et de la Scandinavie. Les Grecs et les Romains la recueilleront dans l'héritage de leurs lointains ancêtres; on la rencontre, chez eux, sur des monuments où, d'après la place qu'elle occupe et l'inscription qui l'accompagne, elle semble être autre chose qu'un pur ornement. Enfin il est certain que, dans l'Inde et dans l'Extrême Orient, chez les boudhistes, elle a, sous le nom de *svastika*, une signification religieuse. Le problème est posé; nous ne nous chargeons pas de le résoudre.



53. — Amphore. Musée de Leyde. Conze, *Zur Geschichte*, pl. I, 2.

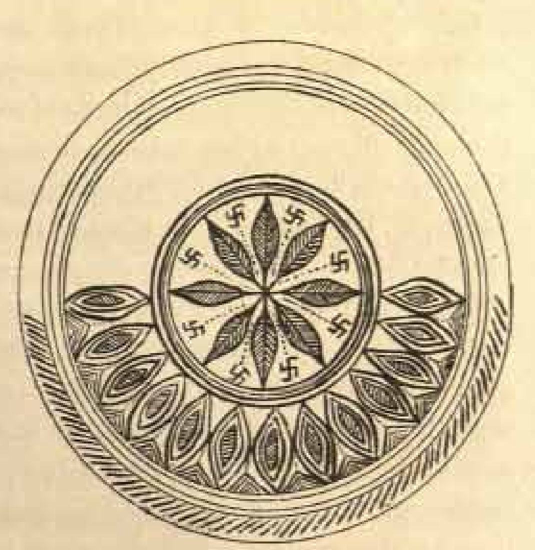
Tous les motifs que nous venons de citer sont rectilignes. Les courbes qui dominent dans la décoration mycénienne ne jouent ici qu'un rôle secondaire. Il est telle pièce où le champ n'a pas d'autre parure que de larges cercles concentriques (fig. 53). Sur d'autres vases, des cercles, d'un très faible diamètre, dont le centre est indiqué par un point, sont reliés l'un à l'autre par des courbes tangentes (fig. 39, 50); on obtient ainsi un motif continu dont l'aspect rappelle celui de l'ornement connu sous le nom de *postes*. Les grands cercles se rencontrent, mais par exception, sur des vases où la figure de l'homme se montre auprès de celle du cheval (fig. 54); mais on les chercherait en vain sur les amphores et les cratères du Dipylon. Là le cercle n'intervient plus comme motif indépendant; s'il apparaît encore quelquefois, c'est seulement pour remplir le milieu d'un panneau; mêlé à la trame serrée de ce dessin touffu, il n'attire pas le regard (fig. 45). A côté du cercle, le style géométrique, lorsqu'il est arrivé à son plein développement, n'admet guère la ligne courbe que dans deux motifs, auxquels il n'accorde qu'une médiocre importance. L'un d'eux est un ovale très allongé qui sert à composer des sortes de



54. — Œnochoé. Musée Britannique. Conze, *Zur Geschichte*, pl. V, 2.

rosaces à quatre, six ou huit branches (fig. 47) ; il forme aussi, en se répétant indéfiniment, comme une collerette qui entoure tantôt la panse et tantôt le pied du vase (fig. 55). L'autre motif, c'est une courbe brisée dont les replis imitent ceux du ver se déroulant sur le sol (fig. 51). Elle sert à meubler certaines zones claires que le peintre s'est fait une loi de ne jamais laisser vides.

Cette spirale, d'un assez pauvre aspect, est ici le seul reste de ces spirales aux enroulements capricieux qui tiennent tant de place dans la décoration mycénienne. On s'est demandé s'il ne fallait pas chercher dans ce zigzag curviligne l'origine du méandre. Pour obtenir la *grecque*, il suffit, en effet, de changer en lignes droites les courbes régulières de cette spirale ; on substitue ainsi une suite d'angles droits aux rondeurs de ces poches alternantes. Est-ce là vraiment la marche qui a été suivie par l'ornemaniste ? Les ouvrages du vannier, du tisserand et du brodeur offrent des exemples du méandre, dans plus d'un pays où le système de motifs dont il fait partie ne paraît pas avoir été précédé par un autre dont le principe aurait été différent. L'hypothèse n'a d'ailleurs rien qui soit en contradiction avec l'esprit d'un style dont le caractère propre est sa tendance très prononcée à raidir toutes les lignes, à ne leur attribuer nulle part les souples inflexions qu'elles présentent dans le monde de la vie. Cette tendance se manifeste là même où le dessinateur admet, par exception, autre chose que des lignes droites. Nous avons signalé un motif dont le contour offre quelque analogie avec celui d'une feuille (fig. 55) ; mais combien cette analogie est lointaine ! Sur les vases mycéniens, les feuilles, attachées à leur pédoncule et souvent reliées par lui au rameau qui les porte, sont, comme sur la plante, inégales et penchées dans des sens différents. De même, on y devine, derrière la rosace, la fleur qui en a fourni le modèle. Ici, rien de pareil ; les segments de cercle qui forment les branches de ces étoiles sont d'une régularité absolue : on les dirait dessinés au compas.

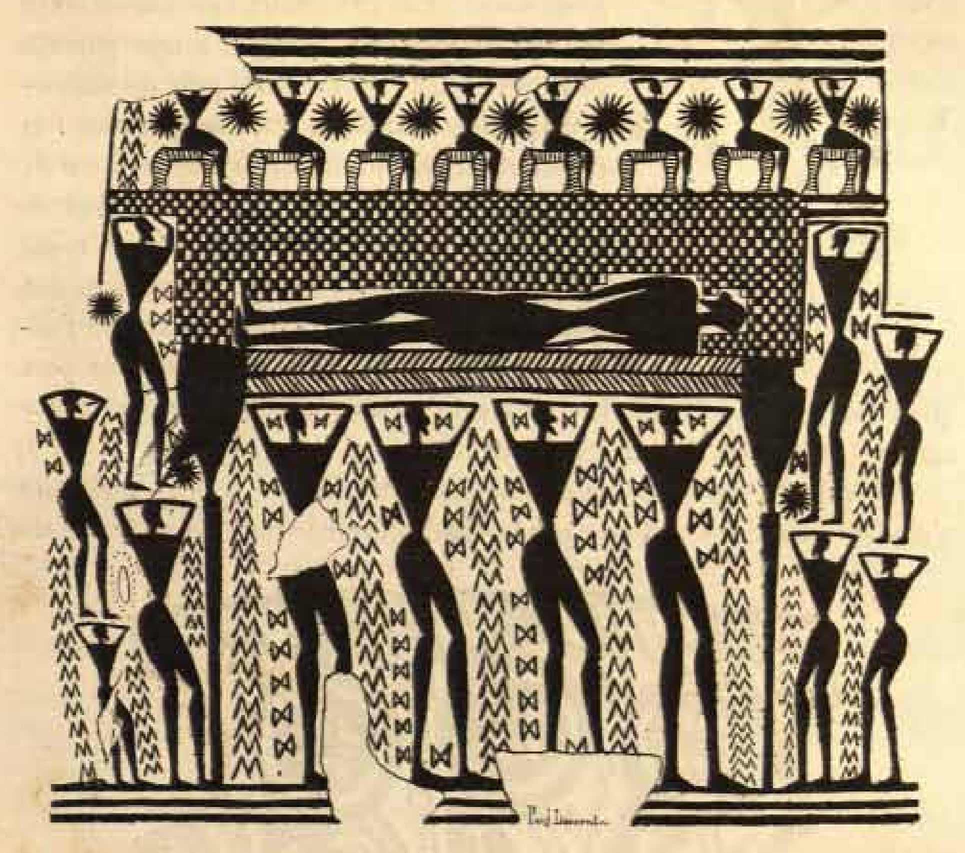


55. — Dessous d'une pyxis du Dipylon. Dessin de Collignon.

A pratiquer ce genre de dessin, la main du peintre n'avait pas pu ne point contracter des habitudes qui continuèrent longtemps encore à en régler les mouvements. Là même où le céramiste du Dipylon a mis le plus de personnages, l'ornement linéaire garde toujours sa prépondérance. Non seulement c'est lui qui occupe le plus d'espace et qui sert de cadre à la figure, mais encore celle-ci subit-elle son influence. Voyez ce vase qui représente deux chevaux affrontés (fig. 48); le corps des chevaux est représenté par deux barres épaisses, parallèles à la ligne de terre; c'est bien le faire d'un pinceau qui s'est formé à l'école du tracé géométrique. La déformation est plus sensible encore dans la figure humaine. Aucune liberté, aucune diversité. Pour toutes les figures engagées dans une même action, l'attitude est identique. Les bras se lèvent et se fléchissent en décrivant partout les mêmes angles (fig. 42). D'un personnage à l'autre, les jambes beaucoup trop longues sont d'un exact parallélisme; mais c'est surtout le torse dont le dessin est caractéristique. Il a l'aspect d'un triangle isocèle renversé, triangle qui a pour base la carrure des épaules et, pour sommet, le rétrécissement de la taille, ici amincie outre mesure. Un bâtonnet, qui tient la place du cou, porte la tête, qui ressemble à une tête d'oiseau et où est indiqué un gros œil rond; cette tête est parfois surmontée d'une houppe de cheveux. Il n'y a quelque sentiment de la nature que dans le dessin de la partie inférieure du corps. Tandis que les bras ne sont que des barres rigides, où l'on ne distingue ni le coude ni le poignet, la rondeur des fesses et des mollets est franchement indiquée, particularité qui laisse prévoir l'insistance avec laquelle, chez ce peuple, la sculpture archaïque, dans ses premiers essais, accusera ces mêmes saillies de la masse musculaire (fig. 58, 59). C'est ce qui frappe si l'on compare aux plus anciennes statues l'image du mort couché sur son lit de parade, dans plusieurs des peintures du Dipylon; elle est à plus grande échelle que les images des vivants qui entourent le catafalque, ce qui a permis de donner plus d'accent à certains détails (fig. 56).

Ce trait est le seul qui témoigne, chez le peintre, d'un regard jeté sur le modèle vivant. A cela près, la figuration est toute schématique; le céramiste n'a voulu que rappeler à l'esprit l'objet visé; son ambition n'a pas été jusqu'à essayer d'en offrir une fidèle copie. Voyez les personnages groupés autour du cadavre. Tout ce que le peintre s'est proposé, c'est de bien définir la fonction de ces personnages. Ce résultat, il l'a atteint par le mouvement prêté aux bras. Ceux-ci ne sont que des cordes d'une épaisseur partout uniforme, qui dessinent des trapèzes

au-dessus du buste le plus disgracieux; mais ce qu'ils font, le spectateur, familier avec ces scènes de deuil, n'a pas de peine à le comprendre. Les deux mains, qui se rejoignent vers le sommet du crâne, sont occupées à arracher les cheveux; pas d'erreur possible sur le sens du geste. De même pour le sexe : quand il est marqué chez les femmes, c'est par l'indication des seins. Dans la plupart des figures, ceux-ci sont



56. — Fragment du décor d'un grand cratère funéraire. Louvre.
Rayet et Collignon, fig. 19. Pottier, *Catalogue*, A, 517.

représentés par deux pointes qui font saillie sur le buste, l'une à droite et l'autre à gauche (fig. 6); mais ailleurs on a pris un autre parti, plus maladroit encore. Les deux seins sont posés du même côté, l'un au-dessus de l'autre (fig. 5, la femme en haut, à droite). Pourvu qu'il ait montré ces organes, qu'il les ait montrés tous les deux, le dessinateur croit avoir fait son devoir. Quant aux hommes, quand il tient à les distinguer des femmes, il le fait par le poignard qu'il leur met à la ceinture ou par le bouclier long, à double échancrure latérale, sous lequel il cache leur corps; les parties sexuelles ne sont indiquées que par exception, sur des

vases qui paraissent former la fin de la série (fig. 57, 66). La tête est parfois coiffée d'un casque à long cimier (fig. 58).

Dans la plupart de ces peintures, il n'y a, ni chez les hommes, ni chez les femmes, aucune trace de vêtement, et cependant il n'est pas vraisemblable qu'à Athènes les parentes et les parents du mort aient assisté nus aux funérailles; aucun texte ne fait la moindre allusion à une pareille coutume. C'est par un parti pris de simplification que s'explique cette suppression : le dessinateur jugeait inutile l'effort qu'il aurait dû s'imposer pour montrer l'étoffe. Tout ce qu'il se proposait, c'était de faire comprendre qu'il y avait autour du cadavre des hommes et des femmes qui prenaient à l'accomplissement des rites mortuaires la part que l'usage leur y assignait. L'indication des mamelles et des armes y suffisait avec celle des mouvements.



57. — Fragment d'un vase du Dipylon. Louvre. Pottier, *Catalogue*, A 1560.

Ce qui achève de prouver que les Athéniennes et les Athéniens n'allaient pas alors tout nus par la ville, comme le font les nègres sous

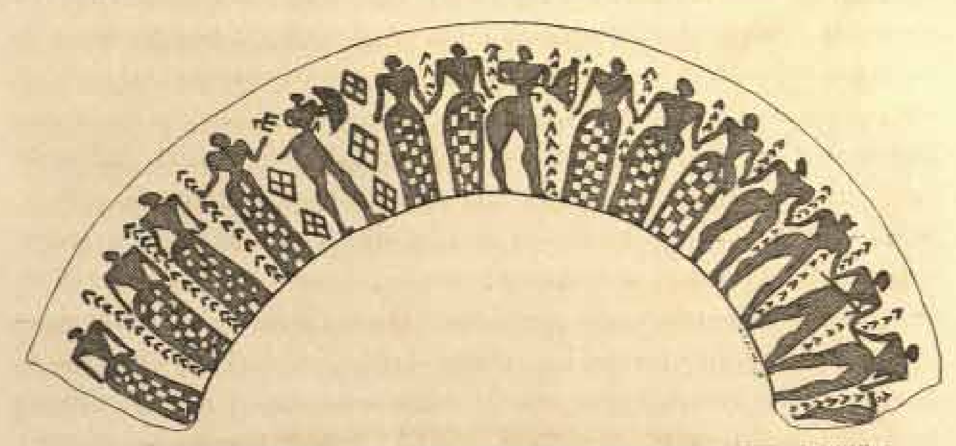


58. — Fragment du décor d'une amphore du musée d'Athènes. *Archæol. Zeitung*, 1883, p. 131.

les tropiques, c'est un chœur de danse représenté sur un autre vase de la même fabrique (fig. 59). Hommes et femmes, se tenant par la main, y forment la ronde. Ici, c'est encore au glaive pendu à leur ceinture que se reconnaissent les hommes, qui semblent nus; mais ce qui définit les femmes, ce ne sont plus les seins, qui sont censés couverts par l'habit, c'est une espèce de jupe quadrillée qui, des reins, tombe jus-

qu'aux pieds et les cache. Ce costume, c'est celui que portent les femmes dans les peintures, les ivoires et les intailles de Mycènes. On ne retrouve pas ici cette disposition en cloche et ces volants superposés qui donnent à la robe, sur ces monuments, un aspect si singulier; mais l'ajustement est pourtant le même. Ce qui diffère, c'est l'interprétation, c'est le rendu.

Pour rendre raison de l'apparente nudité des personnages, on a voulu recourir à l'hypothèse de l'imitation d'un modèle étranger. Dans ces figures aux seins découverts et pendants, on a cherché un souvenir des images que l'art égyptien trace de la femme[1]. Celui-ci ne la repré-



59. — Décoration intérieure d'une tasse du Dipylon. *Monumenti*, t. VIII, pl. XXIX, 2.

sente guère nue; mais, sous les étoffes transparentes dont il l'enveloppe, il laisse apercevoir le relief de sa gorge et toutes les lignes de son corps svelte et fin[2]. Pour écarter cette conjecture, il suffit de rapprocher le prétendu modèle et ce que l'on dit en être la copie. La convention n'est pas la même en Égypte et en Grèce. En Égypte, la figure étant vue franchement de côté, l'artiste ne montre qu'un des seins, qui se profile sur le contour de la poitrine. Sur nos vases, le torse se présente de face, flanqué des deux mamelles. C'est un tout autre parti. Si, quand les peintres du Dipylon créaient leur type de femme, ils avaient eu sous les yeux le type égyptien, naïfs comme ils l'étaient, ils ne s'en seraient pas écartés à ce point. Ils auraient été incapables d'en reproduire l'élégance, mais ils se seraient appliqués à en conserver la disposition générale jusque dans leurs maladroites esquisses; nous retrou-

1. Kroker, *Die Dipylonvasen*, p. 105-106 (*Jahrbuch des k. d. arch. Instituts*, t. I, 1886).
2. *Histoire de l'Art*, t. I, pl. XII et fig. 99, 486, 524.

verions, bien que gâtée et alourdie, la donnée fondamentale du type exotique[1].

Si l'on veut que les auteurs de ces peintures se soient inspirés de formes et de conventions créées par une plastique antérieure, il n'est pas nécessaire d'aller chercher en Égypte les modèles qui auraient eu cette influence. Ce qui ressemble le plus aux figures dessinées sur ces vases, ce sont les statuettes de calcaire et de marbre que les habitants des îles de la mer Égée déposaient dans leurs tombeaux au cours de l'âge primitif[2]; ce sont aussi des plaquettes d'or, trouvées à Mycènes, qui représentent une femme nue, sur la tête de laquelle sont posées des colombes[3]. Du x[e] au viii[e] siècle, les simulacres qui servaient au culte domestique ne devaient pas différer sensiblement de ceux qui étaient en usage pendant la période précédente. Or, si l'on compare ces figurines aux images des poteries, on constate que l'analogie ne se borne pas au fait des apparences de la nudité; elle porte aussi sur maintes particularités qui caractérisent le mode de présentation. Ainsi, dans les peintures comme dans les plaquettes de Mycènes, la poitrine et le ventre se montrent de face, mais les jambes et la tête de profil. Les jambes sont parallèles l'une à l'autre; les pieds supportent tous deux également le poids du corps. Que ces maquettes soient de pierre ou de métal, dans toutes le visage a cet aspect de tête d'oiseau qu'il offre sur les vases, aspect qui est dû à l'exagération de la saillie du nez; celui-ci fait un angle très aigu avec le front et la bouche. De part et d'autre aussi, un gros œil rond occupe le milieu du cercle ou de l'ovale irrégulier auquel s'attache cette sorte de bec. Si le céramiste du Dipylon avait sous les yeux des simulacres de cette sorte, on comprend qu'il s'en soit souvenu quand il a commencé de mêler la figure humaine à son décor géométrique[4].

Les conventions de la perspective sont ici celles que nous avons déjà observées dans les ouvrages d'autres arts primitifs. Partout le dessinateur superpose les uns aux autres les personnages qu'il veut que l'on voie placés les uns à côté des autres ou les uns derrière les autres, sur un même plan horizontal. On se rendra compte du procédé, si l'on étudie la disposition de la scène qui représente l'exposition du

1. Furtwængler explique, comme nous, cette apparence de nudité (*Archæologische Zeitung*, 1885, p. 136).

2. *Histoire de l'Art*, t. VI, ch. ix, § 2.

3. *Ibid.*, t. VI, fig. 293-294.

4. Helbig, *l'Épopée homérique*, p. 47-48.

cadavre (fig. 56). Celui-ci est étendu sur un lit de parade. Voici comment l'ouvrier s'y est pris pour indiquer que les parents sont groupés sur les quatre côtés de la couche. Ceux des assistants qui sont censés se tenir sur le devant, le long de l'un des grands côtés du meuble, il les a mis en dessous, entre les montants. Aux deux bouts de la file, les figures sont d'une moindre dimension; si elles se sont ainsi rapetissées, c'est afin de laisser au peintre la place dont il avait besoin pour loger les deux personnages qui se tiennent l'un à la tête et l'autre au pied du lit. Enfin, au-dessus du lit, il y a une autre série de figures, celles-ci toutes assises sur des escabeaux. Aucun indice n'en dénonce le sexe; mais on est tenté de croire que ce groupe est celui des femmes de la famille, qui entonnent et reprennent par intervalles le *thrêne* ou chant de deuil. Son poste était derrière le lit.

Ce même système de projection a été appliqué à tous les détails de ce tableau. Le tapis quadrillé qui recouvre le lit semble dressé, comme une tenture plaquée contre une muraille, dans le sens vertical. Le mort devait être couché sur le dos; il montre ses deux jambes et ses deux bras, comme s'il reposait sur le côté gauche. Il en est de même là où sont représentés des chars. Une balustrade à jour bordait, des deux côtés, l'étroit plancher où le conducteur se tenait debout. C'eût été un trop grand effort que de chercher à montrer le bas des jambes à travers les trous de ce grillage. On a mieux aimé soulever la figure de toute la hauteur du rebord; elle se trouve ainsi posée de telle façon que les pieds du personnage paraissent porter sur la barre d'appui du treillage (fig. 7). Dans beaucoup de ces chars, les roues ne tiennent pas au caisson de la voiture; un vide les en sépare (fig. 6 et 7). Tels personnages assis n'ont qu'une seule jambe; on a fait l'économie de l'autre, qui est supposée recouverte et cachée par celle qui s'offre au regard du spectateur (fig. 56).

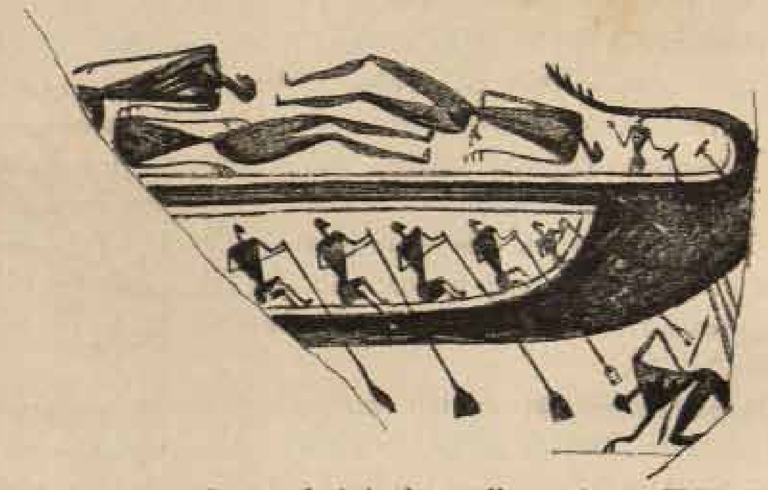
Tout imparfaite que fût une telle méthode de dessin, ces peintres n'en ont pas moins réussi à mettre dans leurs tableaux plus de variété que l'on n'en eût attendu d'un art qui disposait d'aussi faibles moyens. La figuration des obsèques, avec les deux actes successifs entre lesquels se partage ce drame de la douleur, comporte déjà des attitudes et des mouvements très divers. Outre les scènes que nous avons indiquées et qui se retrouvent sur tous les grands vases à destination funéraire, on rencontre, sur quelques-uns d'entre eux, des groupes que l'ouvrier s'est avisé d'ajouter à ceux de son programme ordinaire. Ici, c'est une femme qui tient un enfant par la main et le conduit vers la couche

mortuaire, comme pour lui faire voir une dernière fois les traits de son père (fig. 6). Là, une femme est assise, tenant sur ses genoux un enfant; celui-ci ne s'associe que par sa présence au deuil de la famille (fig. 60). Dans les courses de chars, les conducteurs ont le plus souvent leur harnais de guerre; le corps est caché par un grand bouclier à échancrures latérales (fig. 7). Ailleurs ils semblent nus, ils n'ont même pas le poignard à la ceinture. Parfois il y a alternance de ces deux types[1].



60. — Fragment du décor d'un vase funéraire. *Annali*, 1872. Pl. I, 3.

La vie des gens de mer, avec ses hasards et ses aventures, a fourni au céramiste une autre série de thèmes; il a souvent représenté des navires en course, poussés en avant par les bras tendus des rameurs (fig. 49), des navires aux prises les uns avec les autres, navires dont le pont est couvert de morts, tandis que l'eau roule autour d'eux des cadavres que les poissons s'apprêtent à dévorer (fig. 61). Ces scènes maritimes avaient leur place sur les vases énormes que l'on dressait au-dessus des sépultures. Parmi les fragments que possède le Louvre, et où sont



61. — Fragment d'un vase funéraire. Louvre, *Monuments grecs*, XI-XIII, p. 51.

dessinés des vaisseaux en course, il y en a beaucoup qui, par l'épaisseur de l'argile, s'annoncent comme ayant dû faire partie de ces grandes pièces à destination funéraire. On y aurait figuré les vaisseaux comme on y figurait les chars, pour replacer ici le mort, habile

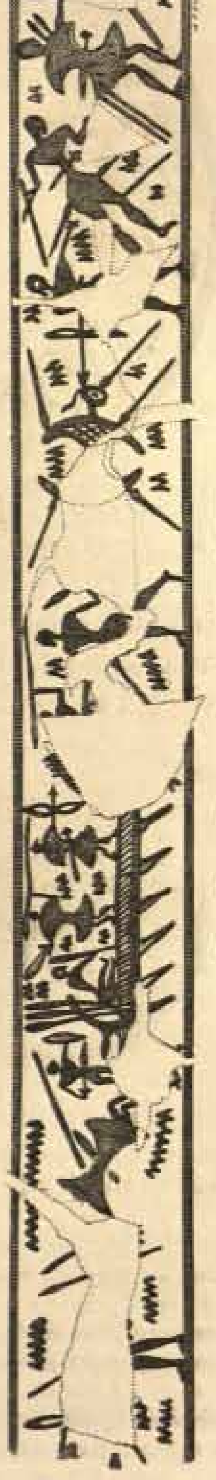
1. *Annali*, 1872, pl. I, 1.

conducteur de chevaux et hardi marin, dans les conditions de sa vie mortelle. Membre ou chef d'une *naucrarie*, il s'était distingué en commandant un des *garde-côtes*, comme nous dirions, qui faisaient la police des rivages et des ports de l'Attique, qui les protégeaient contre les incursions des pirates, des pirates phéniciens ou des insulaires de l'Archipel.

C'est à une autre catégorie qu'appartient le seul vase à peu près complet que décore un épisode emprunté à ce chapitre du répertoire. Il s'agit d'une cruche dont la forme, vraiment élégante, paraît empruntée à la vaisselle de métal (fig. 62). Le tableau se développe tout autour de la panse. Ce que le peintre a voulu figurer, c'est une tentative de débarquement, peut-être un débarquement de pirates, que repoussent les habitants du pays ainsi menacés (fig. 63). Aucun trait ne marque la distinction de la terre et de la mer; mais il y a des guerriers à droite et à gauche du bâtiment, ce qui suppose celui-ci engagé dans une anse ou dans le lit d'un fleuve. Le timonier a la main sur la large rame qui fait l'office de gouvernail; il s'applique à tourner le navire de manière à faciliter la défense ou à préparer la fuite. Les deux soldats qui figurent l'équipage sont dans une situation périlleuse : ils cherchent, avec l'épée, la lance et l'arc, à faire front de toutes parts; autour de la galère, on voit chanceler et tomber des blessés [1].



62. — Aiguière provenant d'Athènes. Hauteur, 0m,23. Musée de Copenhague, *Archæol. Zeitung*, 1885, pl. VIII, 1c.



63. — Décor de la panse du vase. *Ibid.*, Pl. VIII, 1.

1. Furtwængler, *Griechische Vasen des s. g. geometrischen Styls* (*Arch. Zeitung*, 1885, p. 132-134). Sur les images de navires et de scènes maritimes qui se rencontrent dans les peintures des

Si, dans ce vase, le tableau principal est intéressant par la complication de la scène qu'il retrace, les parties accessoires du décor n'offrent pas des détails moins curieux. Autour du col, il y a un homme entre deux chevaux qu'il tient par un licol ; ici l'exécution est plus soignée que là où ce groupe est seul à rompre la monotonie du décor géométrique (fig. 48). L'homme a le poignard à la ceinture et, sur la tête, un casque dont l'aigrette retombe par derrière. Sur l'épaule, un motif que nous retrouverons souvent, chez les céramistes de l'âge archaïque[1] : c'est la chasse donnée à un lièvre par des chiens de course (fig. 64).



64. — Décor de l'épaule. *Archæol. Zeitung*, 1883, pl. VIII, 1a.

Un autre thème favori des peintres du Dipylon, c'est la représentation d'un chœur de danse (fig. 59). On le retrouve, mais avec de curieux développements, sur un vase, de provenance athénienne, dans lequel la forme même de la pièce et la hardiesse du galbe des anses permettent de reconnaître un des produits les plus récents de cette fabrique (fig. 65). Le décor est divisé en deux registres. Dans le registre supérieur, il n'y a, séparés par des quatre-feuilles, que des animaux, oiseaux aquatiques, cerfs et

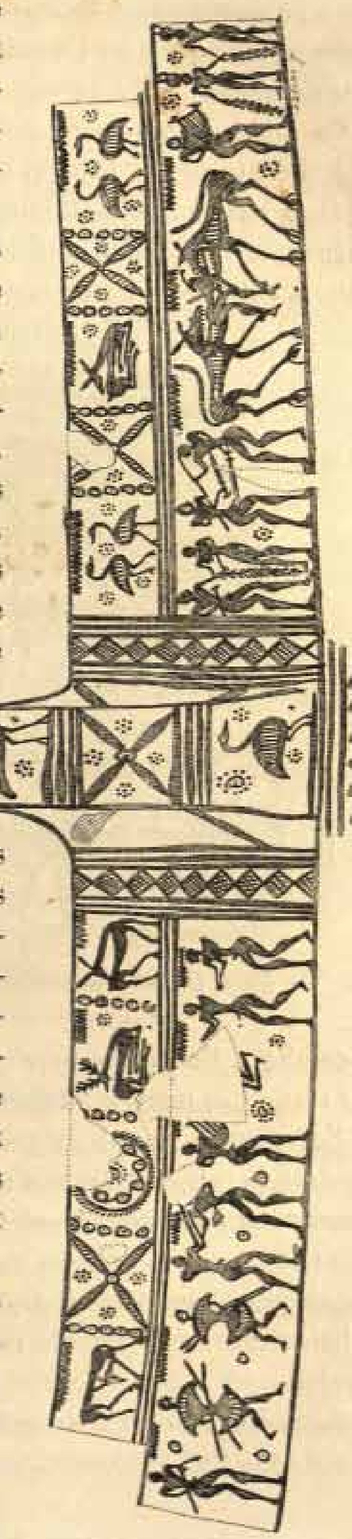


65. — *Ibidem*, pl. VIII. Hauteur, 0m,13.

vases du Dipylon, voir aussi CARTAULT, *De quelques représentations de navires empruntées à des vases primitifs provenant d'Athènes* (*Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques*, 1882-1884, p. 33-37, pl. IV) ; PERNICE, *Ueber die Schiffsbilder auf den Dipylonvasen* (*Athen. Mitth.*, 1892, p. 285-306). CECIL TORR, *Les navires sur les vases du Dipylon* (*Revue archéologique*, 1894², p. 14-27). Le prochain volume des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions* contiendra une étude que W. Helbig a consacrée au même sujet, sous ce titre : *Les navires sur les vases du Dipylon et les naucraries*.

1. *Arch. Zeitung*, 1881, p. 33 et suivantes ; 1883, p. 155, 161.

biches, dont les attitudes présentent une variété et une souplesse que l'on n'est pas habitué à rencontrer sur ces poteries. Le registre inférieur forme un tableau que les anses coupent en deux parties. Dans une des moitiés de la bande, il n'y a que des hommes, tous nus; les parties sexuelles sont indiquées. Deux de ces personnages, tenant chacun en main deux lances et couverts du grand bouclier, paraissent exécuter une danse guerrière, analogue à la *pyrrhique* (fig. 66). Dans un autre couple, on devine des pugilistes qui s'apprêtent à se frapper. Un musicien, qui tourne le dos à ces athlètes, fait résonner une lyre à quatre cordes; il règle ainsi les mouvements de trois danseurs. L'un d'eux a bondi en l'air, très haut au-dessus du sol; c'est le κυβιστητήρ ou sauteur dont il est question chez Homère. Les deux autres n'ont pas quitté terre; tout le poids de leur corps pèse sur le pied droit. Dans l'autre portion du registre, deux hommes qui laissent pendre, entre eux, une longue guirlande de feuillage; puis un combat singulier, qui doit être un combat fictif, une des figures de la pyrrhique, entre deux guerriers armés d'une longue épée. Plus loin, un second joueur de lyre, et deux *hydrophores*, sans doute deux femmes, qui portent une cruche sur la tête; dans leurs mains, la guirlande. L'instrument marque la cadence de leurs pas, et elles marchent ainsi, en procession, vers le sanctuaire où elles répandront l'eau lustrale. Enfin, dans cette partie du tableau, il y a un motif singulier, qui, vu à cette



66. — *Archæol. Zeitung*, 1883, pl. VIII.

place, ne laisse pas de surprendre; c'est, près du joueur de lyre, deux animaux affrontés, où l'on devine des lions, qui dévorent un homme ceint du glaive. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce détail.

Ce bizarre caprice du peintre ne dérobe pas au spectateur le sens général du tableau; celui-ci représente quelque *panégyrie* locale, une des fêtes religieuses de l'Attique, telle qu'elle se célébrait alors soit à Athènes, soit dans l'un des dèmes voisins. Les jeux gymniques étaient compris dans le programme de la solennité. On trouvait plaisir à figurer



67. — Fragment de vase funéraire. Louvre. Pottier, *Catalogue*, A, 519.

ces combats. Un couple de pugilistes orne le col d'une cruche qui paraît être sortie des mêmes ateliers que les vases du Dipylon[1].

Enfin un fragment de grand vase funéraire offre, dans un de ses registres, la représentation d'une bataille, avec des blessés, des cadavres entassés ou jonchant le sol (fig. 67). On remarquera la diversité des armes, les casques au long cimier, les boucliers dont les uns sont rectangulaires et les autres ovales avec de profondes échancrures, l'arc en bois contourné. Dans le registre inférieur, un défilé de guerriers en marche.

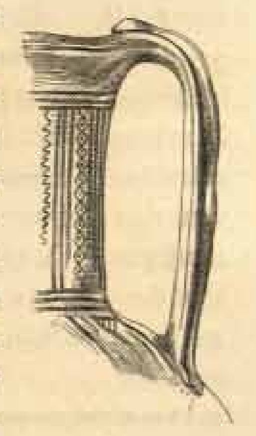
Nous croyons avoir dressé une liste à peu près complète des thèmes qui ont constitué le répertoire du peintre céramiste, à partir du moment

1. *Gazette archéologique*, 1888, p. 180 et pl. XXV. Louvre, salle A, 568.

où la figure de l'animal et bientôt après celle de l'homme eurent reparu dans le champ du vase. Lorsque le potier se fut ainsi émancipé, il ne se servit pas seulement du pinceau pour varier l'aspect de ses ouvrages; il les décora aussi d'images modelées en relief. C'est ainsi qu'il prit plaisir à dresser, sur le couvercle plat ou légèrement arrondi de certaines pièces larges et basses, telles que des *pyxis* ou boîtes et que des espèces de soupières, des groupes de trois ou quatre petits chevaux (fig. 68). Parfois aussi, pour orner le couvercle et en former la poignée, il y a mis, au lieu de chevaux, un second vase de faible dimension et de forme allongée (fig. 44). Ici un serpent, modelé en saillie, se déroule le long de l'anse; sa tête repose sur le bord supérieur de la poignée (fig. 69). Là, le serpent ondule autour de l'orifice[1]. Quand il prend ces partis, le potier imite des produits qui relèvent d'une autre technique. Ces appliques conviennent mieux au métal qu'à l'argile ou du moins elles naissent plus naturellement du métal. Il suffit d'une soudure ou de quelques rivets pour les relier au corps du vase d'or ou de bronze : c'est ainsi que l'on s'y prenait à Mycènes. L'argile ne refuse pas de se prêter à des arrangements de ce genre; mais elle ne les suggère pas à l'ouvrier. La liaison qu'il établit, au moyen de la barbotine, entre les parois ou les anses du vase et les pièces de rapport modelées en haut relief n'est jamais très solide.



68. — Pyxis. Musée d'Athènes. Rayet et Collignon, fig. 21.



69. — Anse d'une œnochoé. Louvre. Pottier, *Catalogue*, A, 568.

En suivant l'art du céramiste dans son évolution, nous sommes arrivé à des ouvrages où l'habileté technique que déploie l'ouvrier, la diversité des procédés dont il se sert et des scènes qu'il représente, donnent à prévoir un progrès rapide et décisif; on sent venir l'heure où le peintre et ses clients, las du jeu

1. Collignon, *Catalogue*, p. 9, note 1.

monotone et laborieux des combinaisons de lignes, ne s'intéresseront plus guère qu'à l'image de l'homme, de l'homme dont les attitudes et les mouvements changent avec les situations où le placent les circonstances et avec celles où l'engage la fable poétique, transcription idéale de la vie réelle. Cependant nous n'avons pas cru devoir séparer les uns des autres les vases que nous avons décrits. Nous les avons partagés en plusieurs groupes; mais tous ces groupes nous ont paru, malgré les particularités par lesquelles chacun d'eux se distingue, ne former qu'une même famille, qui se définit par l'importance qu'y garde l'ornement linéaire et par la persistance avec laquelle les mêmes motifs se répètent, depuis les peintures dont les auteurs ne semblent pas soupçonner l'existence des êtres organisés jusqu'à celles que de nombreux personnages peuplent et animent de leur vie. Non seulement, dans ceux de ces vases que l'on peut regarder comme les plus avancés, c'est toujours le méandre et les autres motifs du même genre qui fournissent les cadres où se logent les figures; mais encore ces motifs, entiers ou coupés par morceaux, sont semés comme au hasard entre les personnages, dans le champ qu'ils encombrent. L'habitude est si bien prise que l'on finit par employer de la même façon la figure des animaux qui les premiers ont réussi à se faire admettre, comme éléments décoratifs, dans le décor géométrique. On comprend la présence des poissons, et même celle des oiseaux aquatiques dans des scènes de batailles navales; mais que viennent faire ces mêmes oiseaux dans la représentation des funérailles, où il y en a sous le catafalque et entre les jambes des chevaux (fig. 6)? Il est plus étrange encore de voir des poissons sous le ventre des deux chevaux qu'un homme tient par le licol (fig. 48). De pareilles pratiques définissent le caractère de cet art dans lequel l'image de l'être vivant reste toujours, en quelque façon, subordonnée à cet élément géométrique qui l'y a précédée.

Ce style géométrique, quelles en sont les origines? Comment et pourquoi s'est-il substitué au style mycénien? Quel a été le secret de son triomphe et du long empire qu'il a exercé?

Il est impossible de voir dans le style géométrique une simple transformation du style mycénien. Comment admettre que le peintre céramiste soit, à un moment donné, devenu tout à coup indifférent à la beauté de la vie? Ce spectacle du monde organique auquel il avait commencé de s'intéresser, en aurait-il soudain détourné les yeux pour ne plus se complaire qu'en de froides abstractions? Il était accoutumé à

demander surtout au dessin linéaire de larges rubans qui tournaient, comme autant de ceintures, autour du pied et de la panse du vase. Celui-ci n'était d'ordinaire décoré que dans sa partie supérieure. Quand l'ouvrier ne mettait pas là les souples enroulements de ses spirales favorites, il disposait dans ce champ les mollusques et les poissons qui habitaient les eaux des mers grecques, les algues qui en tapissaient les rochers, les feuillages et les fleurs des campagnes de l'Argolide, les animaux au milieu desquels il vivait, l'homme enfin dans la diversité de ses occupations. Parfois même, avec une sorte de joyeuse insouciance, il répandait sur toutes les surfaces que lui avait livrées le potier les tiges souples de la plante ou les longs bras arrondis du poulpe et de l'argonaute. On a peine à croire que cet artiste ait de lui-même renoncé à ces libres allures pour créer ce style compassé qui, avec une rigueur inflexible, partage toute l'étendue dont il dispose en compartiments qu'il remplit ensuite à outrance, ce style qui se tend et qui se raidit avec la ligne droite qu'il fait partout dominer, n'admettant la ligne courbe que sous une seule forme, celle du cercle isolé ou relié par des tangentes[1].

Il y a progrès, à certains égards, de la céramique mycénienne à celle qui lui succède. Dans celle-ci, le goût de l'ordre et du rythme est plus développé; la composition y est astreinte à une symétrie qui peut paraître excessive, mais où cependant le travail de la réflexion se fait mieux sentir que dans les œuvres de l'école antérieure. Pourtant il y a eu perte réelle quand le décor géométrique s'est substitué partout à son devancier. L'art, par l'étroitesse du parti qu'il a pris, s'est privé des ressources que fournit à l'ornemaniste l'imitation de la forme vivante. C'est tout un changement de méthode, changement qui est trop radical pour que l'on puisse y voir une évolution organique, le résultat de l'effort d'un esprit qui est en quête de moyens nouveaux d'expression. Comment s'est-il produit?

Le dessin géométrique est-il, comme on l'a cru, « la première révélation du sentiment artistique, le premier geste que l'art fait à son éveil[2]? » Il est permis d'en douter. Ce mode de dessin est abstrait; il suppose un certain degré de réflexion. Avant de combiner des lignes,

1. Ces différences du décor mycénien et du décor géométrique ont été bien indiquées par K. Masner, dans le résumé historique qu'il a mis en tête de sa description du musée céramique de Vienne (*Die Sammlung antiker Vasen und Terracotten im k. k. œsterreichen Museum*, in-4°, Vienne, 1892, p. VIII-IX).

2. FROEHNER, *la Verrerie antique. Description de la collection Charvet*, p. 71.

l'homme, comme l'enfant, éprouve la tentation de s'essayer à copier ce qu'il voit. Les vrais types du dessinateur primitif, c'est ce jeune homme qui, comme le racontaient les anciens, s'appliquait à fixer sur un mur, avec un charbon, l'ombre portée par le profil de sa fiancée; c'est l'adolescent Giotto, faisant de même pour la silhouette d'un âne. Lorsqu'ils traçaient ces esquisses, le Grec et le Florentin étaient plus voisins de ce premier dessinateur que ne l'était l'artiste du Dipylon lorsqu'il disposait l'appareil compliqué de ses chevrons, de ses damiers et de ses méandres. Ce qui le prouve, ce qui confirme l'induction que l'on peut tirer de la psychologie, c'est que, pendant la période quaternaire, sur ces os de renne, décorés de gravures qui sont les plus anciens monuments de la plastique, on ne trouve pas trace du décor linéaire; ce que l'on y rencontre au contraire, c'est, dans des attitudes variées, la figure de l'être concret, de l'homme, de l'animal et de la plante[1]. Cependant, s'il n'est pas le premier en date, le décor linéaire est né, bientôt après le dessin d'imitation, par une sorte de génération spontanée, chez tous les peuples, dès les premiers pas qu'ils ont faits dans les voies de la civilisation. La nature même en suggérait la pensée et en fournissait les éléments. Certaines industries rudimentaires, par les matériaux qu'elles employaient et par les procédés dont elles se servaient pour les mettre en œuvre, en ont partout provoqué le développement et assuré les progrès.

Nous n'avons jusqu'ici emprunté nos exemples qu'aux peintures des vases; mais l'argile ne peut pas avoir été l'unique matière à laquelle cette ornementation ait été appliquée, et ce n'est même pas le céramiste qui l'a inventée. Ni le style géométrique, ni aucun des styles que nous aurons à étudier, n'est né de l'argile.

Il y a des matières, comme le métal ou le bois, qui opposent à l'outil certaines résistances et qui forcent, ou tout au moins qui invitent la main à faire tels mouvements plutôt que tels autres. Sans doute, dans ce cas même, on ne saurait dire que ce soit la matière qui crée le style. S'il en était ainsi, il n'y aurait, pour chaque matière, qu'un système de décoration, qui resterait toujours à peu près pareil à lui-même, dans les milieux et chez les peuples les plus différents. Or ce n'est pas ainsi que les choses se passent. Une pièce d'orfèvrerie mycénienne se distingue, à première vue, d'un ouvrage du ve siècle

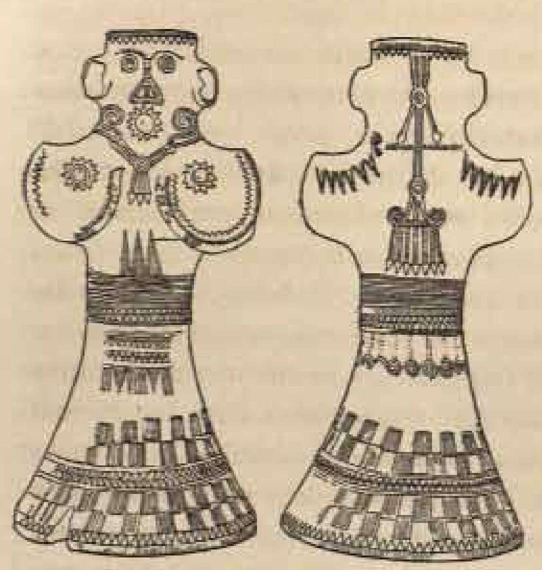
1. C'est ce qu'a très bien vu Conze, qui, dans un récent mémoire, vient d'étudier à nouveau les origines du style géométrique (*Ueber den Ursprung der bildenden Kunst*, dans les *Sitzungsberichte* de l'Académie de Berlin, séance du 11 février 1897).

avant notre ère ou d'un ouvrage de la Renaissance. Mais cependant, comparés entre eux, tous les produits des arts du métal présentent certaines analogies. Les dessins n'ont pas tous le même tracé ; mais ils ont le même accent et comme une sorte d'air de famille. C'est qu'à Mycènes, à Athènes et à Florence, pour faire saillir les ornements en relief ou pour les graver en creux, il a fallu donner le même coup de marteau et de ciseau, diriger de même façon la pointe du burin.

L'argile n'a pas, comme le bois ou le métal, ses préférences et ses exigences. C'est, de toutes les matières, la plus docile ou, pour mieux dire, la plus passive. A l'état humide, elle se prête, avec une indifférence absolue, à recevoir toutes les formes et toutes les empreintes. Quand le feu l'a durcie, elle offre des surfaces qui sont comme des pages blanches sur lesquelles le pinceau peut répandre, au gré de sa fantaisie, les motifs des styles les plus divers. C'est donc ailleurs, dans les industries qui mettent en œuvre des matériaux suggesteurs de formes, qu'il convient de chercher l'origine des motifs que la céramique a conservés. Or il y a deux industries élémentaires dont les procédés paraissent fournir une explication plausible du caractère des dessins qui composent le répertoire de l'ornemaniste dont nous avons décrit les ouvrages. Ces industries, ce sont celles du tisserand et du vannier, c'est aussi celle de l'ouvrier qui repousse ou qui incise le métal, pour en décorer la surface.

Il suffit d'avoir jeté les yeux sur un métier en marche, d'avoir vu la navette y courir dans l'intérieur de la chaîne, pour comprendre que les motifs rectilignes sont ceux qui conviennent le mieux à l'industrie textile, ceux que l'on obtient sans difficulté par le croisement de fils multicolores. Tels sont ceux qui décorent la robe longue dont est vêtue la femme que paraît représenter une curieuse statuette découverte en 1881, par des paysans, dans un tumulus, sur la rive droite du Danube (fig. 70). On a rappelé, à ce propos, la *bassaris* qui formait le costume national des nomades de la Thrace. Ce qui fait surtout l'intérêt de cette grossière image, c'est que l'on y voit, mieux que dans les peintures de vases, ce que donnait le jeu du métier chez des populations peu avancées, mais qui déjà tenaient à certaines recherches de parure. Les motifs qui ornent ici l'étoffe sont des carrés noirs et blancs, qui alternent avec des chevrons et des dents de loup. Quant aux cercles que l'on aperçoit dans le dos, ce sont des pendeloques de métal, attachées par une cordelette à la large ceinture serrée autour des reins.

Le tisserand est obligé de beaucoup s'ingénier, de lutter en quelque sorte contre son instrument pour en obtenir des motifs curvilignes ; il n'y arrive que tard, au moyen de combinaisons déjà savantes. Le tisserand lui-même, lorsqu'il fit son apprentissage, avait eu d'ailleurs des modèles qui ont dû lui fournir, lors de ses premiers essais, ses motifs les plus simples. Avant de savoir mettre en branle le métier à tisser, on avait fabriqué des nattes et des paniers. Là encore, ce sont des angles droits ou des angles aigus que donne le jeu de la main qui crée la tresse. Les barres parallèles et leurs intersections, les chevrons et les losanges naissent d'eux-mêmes sous les doigts du vannier quand il entrelace des brins de jonc ou d'osier de teintes différentes. Or ce qui domine dans l'ornementation de nos vases, c'est la ligne droite et les combinaisons variées qu'elle engendre. Il est donc vraisemblable que les éléments principaux de ce décor ont été empruntés aux dessins que le céramiste avait sous les yeux, semés sur les paillassons et sur les tapis qui couvraient le sol de sa tente ou de sa cabane, sur les corbeilles dont se servaient les femmes, sur les étoffes dont s'habillaient les deux sexes[1].



79. — Statuette. Terre cuite. Hauteur, 0m,34. Musée de Belgrade, *Anthropologie*, 1892, p. 238.

D'autre part, sur nos vases, parmi ces ornements rectilignes qui y tiennent le plus de place, on voit paraître le cercle. Il ne joue là qu'un rôle secondaire; mais il n'en contribue pas moins à donner au style des peintres du Dipylon son cachet particulier. Or ce n'est ni de la

1. Certains de ces ornements peuvent être des broderies; mais le goût ne changeait pas suivant que les femmes se servaient de l'aiguille ou de la navette. Les dessins que leur aiguille ajoutait au vêtement étaient les mêmes que ceux qu'elles inséraient dans le tissu quand elles fabriquaient sur le métier tentures et tapis. L'influence que le vannier a dû exercer sur le potier a été particulièrement étudiée par Kékulé (*Archæol. Anzeiger*, dans *Jahrbuch*, 1890, p. 106-107). Sur l'ordre dans lequel ont dû apparaître les divers éléments du décor linéaire, voir Milchœfer, *Anfænge der Kunst*, note de la page 50.

natte ni des variétés du tissu de laine ou de lin que le cercle est issu. Pour s'expliquer le parti qu'en tire le peintre, il faut s'adresser à une autre technique, à celle de ces industries de l'os et du métal qui ont joué de bonne heure un rôle considérable dans la vie des tribus par lesquelles ont été peuplées la Grèce et les contrées voisines; ces industries n'ont pas eu besoin d'un long temps pour trouver les motifs qu'elles affecteraient à la décoration de leurs ouvrages. Le choix de ces motifs leur a été dicté par les propriétés de la matière et par le jeu de l'outil. Ainsi s'est constitué un mode d'ornementation qui a des caractères assez marqués pour qu'on le reconnaisse jusque dans les emprunts que lui ont faits d'autres métiers.

Ce style admet et utilise la plupart des motifs, formés d'éléments rectilignes, qui composent le répertoire du vannier et du tisserand; il n'est point de matière où la ligne droite ne se laisse inscrire; mais dans le décor des cylindres et des plaques d'os ou d'ivoire, comme dans celui des vases ou autres ustensiles de métal, on voit, à côté des raies ou bandes parallèles, des chevrons et des méandres, paraître un autre élément, auquel l'ensemble doit d'offrir un autre aspect que celui de la natte ou du tapis. Dans la mise en œuvre du métal, le cercle naît comme de lui-même, au cours de l'exécution du décor. S'agit-il d'un travail au repoussé, une des premières idées qui se présentent à l'esprit de l'artisan est de ménager sur la face externe de l'objet des bosses ou bossettes dont la saillie rappelle les rondeurs du sein de la femme; or c'est un cercle que donne, en plan, le contour de ces bosses. Cherche-t-on le principe du décor dans l'emploi de pièces d'applique posées sur le fond, le fil de métal, roulé en manière de pelote, donne des spires dont le nombre variera avec les dimensions de l'espace à meubler (cul-de-lampe à la fin du chapitre V). Enfin, si c'est à la gravure que l'on demande la totalité ou le complément du décor, point de pratique plus expéditive pour semer dans le champ des dessins d'une élégante symétrie que d'y promener une des pointes d'un compas, comme on l'a fait pour les lames d'ivoire qui ont été recueillies à Spata[1]; on obtient ainsi ou des cercles concentriques ou des segments de cercle qui donnent lieu à des combinaisons très diverses; le burin reprend, pour les approfondir, les légers sillons indiqués par l'outil. Assouplis et assurés par un long exercice, les doigts de l'ou-

1. *Bulletin de corr. hell.*, 1878, p. 207 : « Les pièces les plus nombreuses des plaques rectangulaires sont décorées de cercles; ceux-ci sont tracés au compas. »

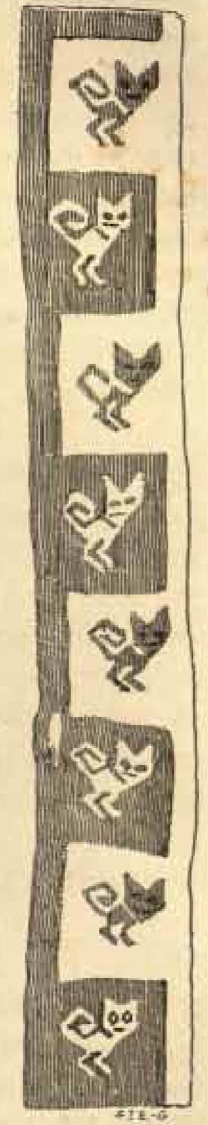
vrier devaient d'ailleurs, très souvent, se passer du compas. J'ai vu, dans le bazar des tailleurs au Caire, un dessinateur, armé de la craie, jeter lestement, sur des morceaux de drap que devait ensuite enjoliver l'aiguille du brodeur, des courbes qui, bien que tracées à main levée, étaient d'une précision toute mathématique.

A elles trois, les industries de la tresse, du tissu et du métal ont donc suffi à fournir au peintre céramiste à peu près tous les motifs qui lui ont servi à décorer ceux de ses vases dans lesquels l'ornement reste purement linéaire. Imiter la forme de la plante et surtout transcrire celle de l'animal et celle de l'homme est toujours chose bien plus malaisée que de dessiner des carrés, des losanges et des cercles. Pour copier la vie, avec la particularité de ses types dont chacun a son expression propre, il faut un bien autre effort d'observation et de réflexion. Cet effort, on le réserve, là où les arts du dessin sont encore dans l'enfance, pour celles de leurs branches où il paraît s'imposer comme nécessaire, en raison du rôle spécial de certains objets. On s'y astreint pour l'orfèvrerie qui cisèle les bijoux, les armes et les coupes des princes, ou pour la sculpture qui modèle les images des dieux ; mais, pour la poterie qu'il fallait fabriquer et livrer par grandes quantités, il était naturel que l'on s'en tînt au genre de décor qui, sans mettre l'ouvrier en dépense d'invention, se prêtait le mieux aux exigences d'une exécution facile et prompte[1]. On s'explique ainsi que, pendant un assez long temps, les motifs propres au style géométrique, çà et là relevés et agrémentés par quelques figures d'oiseaux et de quadrupèdes, aient fait tous les frais du décor des vases d'argile. Ces motifs, le céramiste les trouvait élaborés dans d'autres techniques ; pour en tirer profit, il lui suffisait d'une sorte d'habileté presque machinale qu'il acquérait par la pratique.

Il vint pourtant un moment où, dans une société qui s'enrichissait et se raffinait, il ne fut plus possible au peintre de se contenter des dispositions que lui fournissait le décor purement linéaire ; on lui demanda d'encadrer dans ces ornements des scènes empruntées à la vie de ses contemporains ; mais, alors même, dans cette phase nouvelle du développement de son style, le peintre subit encore l'influence des modèles dont il s'était tout d'abord inspiré. Peut-être les figures qui apparaissent sur les vases du Dipylon ont-elles été imitées, au début, d'images que, vers le même temps, la navette du tisserand aurait

1. A. Riegl, *Stilfragen*, p. 30.

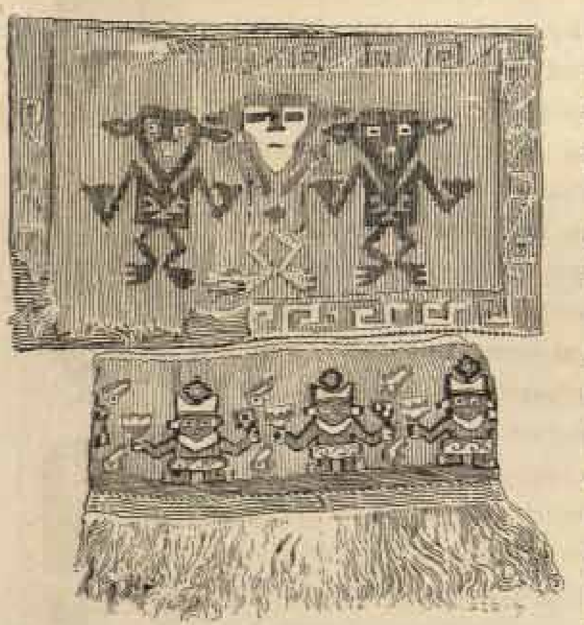
semées dans la trame des étoffes de luxe, le tissage primitif n'admettant que des dessins rectilignes. Ce qui m'a suggéré cette conjecture, ce sont de vieilles étoffes péruviennes. J'y vois des animaux et des hommes dont le type a subi le même genre de déformation que sur les vases attiques, a été *géométrisé*, que l'on nous passe ce barbarisme, de la même façon. Ainsi le chat a pris une tête carrée, une queue en losange (fig. 71); chez les hommes, dans le dessin du corps et des membres, partout des lignes droites et des angles aigus (fig. 72). Les tombes du Céramique d'Athènes ne nous ont pas conservé d'étoffes; mais les tissus qui ont enveloppé les corps des Eupatrides ensevelis dans les plus riches de ces sépultures ont été exécutés sur un métier qui devait ressembler très fort à celui dont se servaient les sujets des Incas et donner à peu près les mêmes dispositions. Dans le décor des vases que nous avons reproduits, il n'y a pas de motifs qui ne trouvent leur explication dans les pratiques de deux ou trois industries, les plus indispensables de toutes, la sparterie, le tissage de la laine et du lin, le travail de l'os et du métal. Il suffit donc, pour rendre raison des particularités par lesquelles se définit le style de ces vases, que les tribus qui les ont façonnés aient possédé les industries en question. D'autre part, si ces tribus avaient eu des artistes capables d'exécuter des ouvrages tels que les vases de Vaphio et les plus belles des intailles qui les accompagnaient, l'ornementation de leur céramique n'offrirait pas, sous son air de variété, le caractère d'indigence et de monotonie que nous avons signalé; on y retrouverait la trace de ce sentiment de la vie qui fait l'originalité de l'art mycénien. Ce sentiment fait défaut; force est donc d'admettre que les potiers qui ont fabriqué les vases à décor purement linéaire ne sont pas les continuateurs directs des potiers de Mycènes et d'Ialysos. Cette hypothèse ne supprime pas toutes les difficultés; mais elle donne pourtant la seule explication plausible du contraste qui frappe l'historien. Celui-ci se sait dès lors en présence d'un art qui n'a pas les mêmes origines que son devancier, qui est né



71. — Fragment d'étoffe péruvienne. Musée ethnographique du Trocadéro.

dans un milieu différent et qui a été importé en Grèce par d'autres tribus. Il s'agit de chercher, parmi les tribus qui étaient réputées avoir concouru à former la nation grecque, s'il en est à qui l'on ait quelque motif d'attribuer ce rôle et cette initiative.

D'après l'idée que nous nous sommes faite de l'histoire du monde grec, un grand ébranlement s'est produit, vers le XIe siècle, dans toute la partie méridionale de la péninsule hellénique. De nouveaux habitants se sont, dans les cantons les plus fertiles et les plus populeux, substitués aux anciens, qui ont été forcés d'émigrer vers les îles de la mer Égée et vers les côtes de l'Asie Mineure. S'il est constaté qu'il s'est fait en Grèce dans les arts du dessin, vers ce temps, un changement du goût, qu'un nouveau style a remplacé celui qui avait régné en maître pendant le cours des siècles précédents, la conclusion s'impose : ce goût et ce style doivent avoir été introduits en Grèce par les rudes et belliqueuses tribus que la tradition groupait sous le nom générique de Doriens.



72. — Fragment d'étoffe péruvienne. Musée du Trocadéro.

Ces envahisseurs, la tradition grecque ne les suivait pas plus loin que le massif du Pinde, qu'ils avaient dû gagner en se glissant parmi les longues chaînes qui se détachent du nœud central des Alpes et qui couvrent de leurs ramifications toute la péninsule orientale de l'Europe ; mais, dans le silence de l'histoire, il reste une ressource, c'est de s'adresser aux monuments pour leur demander s'ils ne peuvent pas nous aider à remonter plus haut dans l'obscur passé de ces tribus et jeter quelque jour sur leurs origines et leurs affinités ethniques.

Il est un fait que les recherches archéologiques de ces dernières années ont mis hors de doute : dans la vallée du Danube et dans toute l'Europe septentrionale comme sur les deux revers des Alpes, du centre de l'Italie aux bassins du Rhin et du Rhône, on recueille, partout épars

dans les tombes et parmi les ruines des très vieilles bourgades, les ouvrages d'une industrie dont le style rappelle celui de la céramique grecque à décor linéaire. Les analogies sont de celles qui ne peuvent être l'effet d'une simple rencontre. Dans ces monuments, qu'ils soient de pierre, d'argile ou de métal, on retrouve presque tous les motifs dont l'emploi caractérise celles des œuvres de cette céramique qui peuvent à bon droit passer pour les plus anciennes.

La comparaison serait peu probante si elle ne portait que sur les motifs détachés du contexte et arbitrairement isolés. A les considérer ainsi, il n'y en aurait guère que l'on ne réussît à rencontrer dans les ouvrages d'autres peuples, dont les uns ne paraissent pas avoir pu, vers ce temps, agir par leurs exemples sur la Grèce, tandis que d'autres sont séparés d'elle par toute la largeur des océans. C'est ce qu'il serait facile de prouver, soit en se reportant aux rares débris que nous avons pu découvrir des produits de la céramique assyrienne et phénicienne[1], soit en présentant quelques échantillons des céramiques mexicaine, péruvienne ou kabyle[2]. La vraie ressemblance, celle qui atteste une même origine, un rapport de filiation et de dépendance, elle est bien moins dans la similitude des motifs pris séparément que dans celle de l'ordre suivant lequel ils sont groupés, dans ce que l'on peut appeler la syntaxe de l'ornement.

L'industrie que nous avons en vue, celle que l'on a proposé de nommer *pélasgique*, *celtique*, *celto-illyrienne*, a persisté, en Italie, jusqu'à ce que se fissent sentir, sur les rivages de ce pays, l'influence de la Phénicie et surtout celle de la Grèce. Elle s'est maintenue, sans presque rien changer à ses pratiques, dans l'Europe centrale et septentrionale, jusqu'à la conquête romaine. Ce ne sont donc pas des types absolument pareils que l'on doit s'attendre à rencontrer quand on dresse l'inventaire de l'œuvre multiple de tribus qui se sont dispersées dans d'aussi grands espaces, quand on compare les uns aux autres des objets entre lesquels il peut y avoir plusieurs siècles de distance. Les savants qui ont fait de ce genre d'antiquités leur étude spéciale y

1. *Histoire de l'Art*, t. II, fig. 372-379; t. III, fig. 478, 479.

2. Faute de pouvoir instituer ici cette comparaison, nous renvoyons aux travaux de M. Holmes, qui est le spécialiste le plus compétent pour l'étude de la céramique mexicaine. Il est conservateur (*curator*) d'un département spécial de céramique au Musée national à Washington. Voir dans le *Fourth annual report of the bureau of ethnology* (Washington, 1886, in-4) le mémoire intitulé *Origin and development of form and ornament in ceramic art*, particulièrement les pages 459 et 461, et les figures 480, 482, 484 et, dans le même volume, une autre étude : *Pottery of the ancient pueblos*.

relèvent des différences qui leur ont permis de partager ces monuments en plusieurs groupes, dont chacun se définit par certains traits qui lui sont particuliers. Nous ne saurions faire ici cette distinction. Les caractères communs qui donnent à tous ces ouvrages un air de famille sont assez marqués pour que l'on puisse considérer cette civilisation primitive comme formant, au point de vue de l'art du moins, un ensemble homogène. Dans ces conditions, nous ne craindrons pas d'alléguer, à l'appui de la thèse que nous nous proposons de soutenir, des preuves ou, si l'on veut, des indices que nous aurons recueillis un peu partout dans les différentes provinces de l'empire du décor géométrique. La seule règle que nous nous imposerons, ce sera de ne faire porter nos observations que sur des ouvrages où ce style, encore voisin de ses origines, ait gardé, si l'on peut ainsi parler, toute son intransigeance. A ce titre, nous laisserons de côté, pour la Grèce, les vases les plus avancés du Dipylon, avec les personnages qui y sont figurés, et, pour les barbares, comme aurait dit un Grec, les *situles* de la Styrie et de la vallée du Pô, où un ciseau qui ne manque déjà point d'adresse a modelé des scènes de jeux et de sacrifices, de chasse et de guerre[1].

Dans les monuments que nous allons chercher ainsi hors des frontières de la Grèce, nous retrouvons les dispositions et les caractères qui nous ont paru faire l'originalité des vases que nous venons d'étudier. Même instinct du rythme, d'un rythme qui rappelle celui de l'architecture; même habitude de diviser le champ en compartiments, dans chacun desquels le décorateur, s'attachant à ne point laisser de vide, multiplie les ornements; même prédilection très marquée pour la ligne droite. La ligne droite et les combinaisons où elle entre fournissent presque tous les motifs secondaires, là même où les lignes maîtresses du décor sont et ne pouvaient être que des cercles. C'est surtout aux produits de l'industrie du métal que nous emprunterons nos exemples, car, dans les diverses contrées d'où nous les tirerons, la céramique est très en retard sur la métallurgie. On s'y est contenté, pendant très longtemps, d'une poterie dont le décor, très élémentaire, ne comporte que quelques traits grossièrement incisés. Pour rencontrer des vases où l'ornement soit appliqué au pinceau, il faut descendre jusque vers le milieu du ve siècle avant notre ère, et il serait étrange

1. On trouvera des images réduites, mais fidèles, de la plupart des représentations qui décorent ces vaisseaux de bronze dans l'ouvrage de MM. Al. Bertrand et Salomon Reinach, *Les Celtes dans les Vallées du Pô et du Danube* (in-8, 1894).

de s'adresser à des monuments d'aussi basse époque pour y chercher quelque lumière sur les origines d'un style qui a fleuri en Grèce beaucoup plus tôt. Ce service, on n'a le droit de le demander qu'à des ouvrages qui soient présumés plus anciens que ceux qui nous occupent, ou qui puissent tout au moins en être les contemporains. Le bronze sera donc presque seul à nous offrir des termes de comparaison. Or, dans ce qui en reste, il y a nombre de pièces, tasses, boucliers, plaques destinées à servir d'insignes ou de parure, qui affectent la forme circulaire. Tels sont, par exemple, deux disques d'airain qui ont été trouvés en Italie chez les Èques[1]. Nous avons, à propos du Bouclier d'Achille, reproduit l'un d'entre eux, le plus grand (fig. 17). Ces disques ne sont décorés que sur celle de leurs faces qui était exposée à la vue. Quelle qu'en ait été la destination, le soin extrême avec lequel a été exécuté le décor indique des objets de prix. L'ouvrier y a fait usage de tous les procédés à l'emploi desquels se prête le métal, du travail au repoussé, ainsi que de la gravure au trait et au pointillé. C'est au marteau que l'on doit le relief des bossettes qui, symétriquement distribuées, font saillie sur le fond; c'est une pointe fine qui a tracé tous les autres dessins. Ceux-ci se pressent à se toucher; on sent ici la même *horreur du vide* que dans les vases du Dipylon.

Parmi les motifs dont se compose ce décor, nous n'en trouvons point qui ne nous soient déjà connus. Les cercles concentriques qui circonscrivent les bandeaux où sont répartis ces motifs répondent aux ceintures qui, dans le sens de la hauteur, divisent en zones inégales le champ des vases grecs. Les lignes très fines qui se serrent ici dans le voisinage du bord se retrouvent sur le pied des vases (fig. 42). Ici, comme dans ces vases, ce n'est pas seulement les lignes maîtresses du décor que fournit le cercle réduit à un très faible diamètre; il donne de doubles ou triples anneaux, qui par endroits sont semés dans deux des couronnes circulaires. La ligne courbe n'est représentée ici que par le cercle. Nulle part on n'y aperçoit la spirale ni aucun de ses dérivés, pas même cette ligne sinueuse dont les replis imitent les ondulations de la vague marine. Ce qui forme le motif central, ce n'est pas la rosace issue de la fleur; c'est une sorte d'étoile, que dessinent des triangles

1. Ces disques ont été publiés, avec un savant commentaire, par GIAN CARLO CONESTABILE, dans un mémoire intitulé : *Sovra due dischi in bronzo antico-italici del Museo di Perugia e sovra l'arte ornamentale primitiva in Italia e in altre parti di Europa, ricerche archæologiche comparative*, in-4, Turin, 1874, 91 pages et 9 planches (Extrait des *Memorie* de l'Académie de Turin, série II, t. XXVIII). Voir aussi les disques de bronze qui proviennent de Nursia (*Notizie degli scavi*, 1880, pl. II). C'est le même décor.

ouverts d'un côté, qui s'opposent par leur sommet. Tout petits et juxtaposés par la base, ces mêmes triangles donnent, pour une des bandes, le motif courant que l'on appelle les *dents de loup* et, dans une autre, plus près du bord, règne un ornement dont le principe est le même, celui du *chevron* avec ses brisures symétriques. Enfin, dans le plus grand des deux disques, on a le *méandre* ou tout au moins l'ébauche du méandre, un méandre à l'état naissant. Le motif se compose de deux potences, dont les bras horizontaux sont dirigés en sens contraire; reliez ces bras par un trait, et vous aurez le méandre classique.

Voici une dernière coïncidence, et ce n'est pas la moins curieuse. Le seul motif qui rappelle ici l'existence du monde organique, c'est celui qui, en Grèce aussi, apparaît le plus tôt sur les vases à décor géométrique; c'est l'oiseau, celui que l'on reconnaît, à la longueur de son col flexible et à celle de son bec, pour l'habitant des marais et des grèves. Une frise faite de ces oiseaux entoure la bosse qui forme le milieu du disque.

Ces types du palmipède et de l'échassier semblent avoir eu un attrait singulier pour l'artiste primitif, aussi bien pour celui de l'Europe centrale que pour celui de la Grèce et de l'Italie. Au premier, il apparaissait pendant la migration d'été; au second, pendant toute la durée des tièdes hivers du midi. C'était par tourbillons que s'abattaient sur les étangs et dans les roseraies les cygnes, les oies et les canards, les cigognes et les grues. Dans nos pays, où le plomb guette, au matin, l'oiseau de passage, rien ne peut donner une idée de ces vols prodigieux, qui peuplaient de leur bruit d'ailes tout un canton. Je me souviens d'avoir encore vu, en Asie Mineure, dans les marais voisins de Nicée et aussi près de Samsoun, de vraies armées d'oies; ce fut en vain que j'essayai d'en approcher à portée de tir: l'oiseau avait appris à se défier. Dans la haute antiquité, l'homme pouvait le regarder de plus près, le voir prendre ses ébats, nager, plonger, raser, en grandes troupes, la tête des joncs et des tamarisques. On croit sentir l'écho de l'impression que ce spectacle avait faite sur son esprit dans une comparaison d'Homère et dans l'imitation que Virgile en a donnée :

Jam varias pelagi volucres, et quæ Asia circum
Dulcibus in stagnis rimantur prata Caystri,
Certatim largos humeris infundere rores,
Nunc caput objectare fretis, nunc currere in undas,
Et studio incassum videas gestire lavandi[1].

1. Homère, *Iliade*, II, 459. Virgile, *Géorgiques*, I, 383-387.

Les deux disques ne sont pas des objets isolés dont l'ornementation présente un caractère exceptionnel. Dans toute l'Italie centrale, ce système d'ornementation n'a pas été appliqué seulement au métal; on le retrouve sur les vases d'argile, à dessins incisés, que renferment les sépultures dites à puits (*a pozzo*), qui sont le plus ancien type de la tombe italiote et étrusque[1]. Or, si l'on pouvait être tenté de voir dans les objets de bronze des articles d'importation, il ne saurait en être de même pour ces poteries qui sont sorties par milliers des nécropoles; elles ont été nécessairement fabriquées sur place. Pour montrer l'identité du style, il suffira de présenter ici quelques échantillons de cette fabrique, empruntés les uns au cimetière de *Villanova*, dans le voisinage de Bologne (fig. 73, 77) et, les autres, aux nécropoles d'*Orvieto* et de *Chiusi*, en Étrurie (fig. 74, 75, 76). On y reconnaîtra les motifs que nous avons rencontrés en Grèce et retrouvés sur les disques de métal, les cercles, le méandre avec ses variétés, les chevrons, les triangles incomplets emboîtés les uns dans les autres, les losanges, la division en panneaux dont le milieu est occupé par une croix gammée. Sur ces vaisseaux de terre comme sur les plaques de bronze, presque



73. — Vase de Villanova. Terre cuite. Musée de Bologne. Conestabile, pl. III, 1.



74. — Vase de Chiusi. Terre cuite. Conestabile, pl. IV, 2.

1. Pour la description de ces tombes et de leur mobilier, voir les chapitres II et III de JULES MARTHA, *l'Art étrusque*, in-8, Paris, Didot, 1889.

rien qui évoque la pensée de la vie; il n'y en a qu'une où apparaisse l'image de l'homme, et elle s'y dissimule si bien parmi les fioritures du décor linéaire, qu'elle ne modifie pas l'aspect général de l'ensemble (fig. 77). Le dehors de cette écuelle est tout couvert d'ornements qui sont disposés par zones concentriques, mais sans que celles-ci soient limitées par des cercles tracés à la pointe. Voici, rangés à la file, les oiseaux aquatiques, tant de fois rencontrés; mais, plus près du bord, c'est la figure humaine, imitée d'une manière toute schématique, que l'on croit reconnaître dans de petites poupées qui toutes ont la tête tournée vers le centre. Eu égard aux dimensions réelles, cette figure a été plus réduite que celle de l'oiseau et la forme en a été plus altérée; il semble cependant que l'on ait là un chœur de danse, analogue à celui qui s'est offert à nous sur les vases du Dipylon (fig. 59). Comme ceux-ci, l'écuelle de Villanova daterait du temps où le style géométrique tend à fléchir la rigueur de son parti pris.



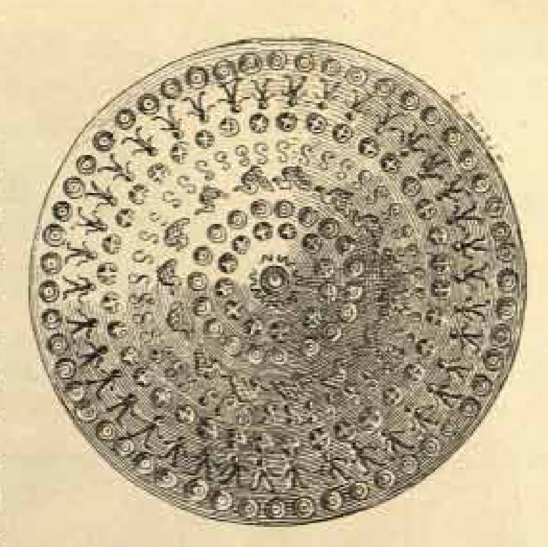
75. — Vase de Chiusi. Terre cuite. Conestabile, pl. V, 1.



76. — Vase de Chiusi. Terre cuite. Conestabile, pl. V, 3.

Nous pourrions multiplier ces exemples; mais ceux que nous avons choisis suffisent à justifier le rapprochement. Ce qu'ils démontrent, c'est qu'il y a eu un temps pendant lequel, en Italie, chez des populations qui paraissent n'avoir entretenu que bien peu de relations avec

le dehors, l'ouvrier a constamment appliqué un système d'ornementation qui ne diffère pas sensiblement de celui que nous avons étudié dans les monuments de l'une des périodes du développement de la céramique grecque. De part et d'autre, le principe est le même; ce sont les mêmes éléments que groupe de la même façon le dessinateur. Comme les vases des îles ou d'Athènes auxquels nous les comparons, les poteries et les bronzes que livrent les plus anciennes nécropoles de l'Ombrie et de l'Étrurie ne sont pas datés; point d'inscriptions, pas plus ici, sur les rivages de l'Adriatique et de la mer de Toscane que sur ceux de la mer Égée. Cependant, par toute une suite de remarques et d'inductions, les érudits qui ont travaillé à restituer l'histoire de l'Italie primitive sont arrivés à une chronologie approximative; ce serait, selon eux, entre le commencement du x[e] et la fin du VIII[e] siècle qu'aurait fleuri la civilisation encore rudimentaire, mais déjà très éloignée de la barbarie, dont les reliques ont été conservées par les nécropoles auxquelles nous avons fait quelques emprunts. Or nos recherches nous conduisent, pour la Grèce, à un résultat tout semblable : c'est pendant le cours de ces trois mêmes siècles que le style géométrique aurait succédé au style mycénien et qu'il aurait accompli l'évolution jusqu'au terme de laquelle nous l'avons suivi.

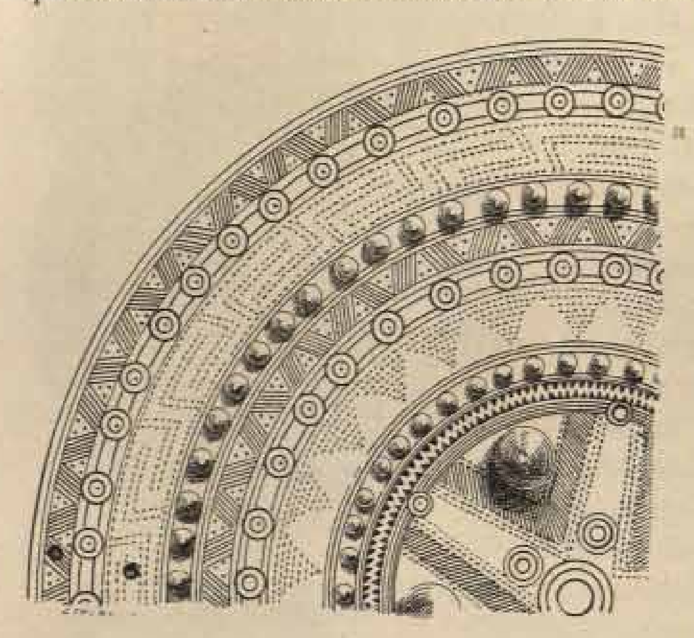


77. — Écuelle de Villanova. Musée de Bologne. Conestabile, pl. III, 2.

Nous savons que les Doriens et les autres bandes guerrières dont l'intervention a si profondément modifié l'état de la Grèce sont descendus des montagnes de la Macédoine. D'autre part, en Italie, on croit suivre à la trace, depuis le pied des Alpes Rhétiques jusqu'au centre de la péninsule, les tribus qui ont peuplé l'Italie et qui, sous des noms divers, ont fini par y jouer les premiers rôles.

Mis en regard les uns des autres, ces faits ont suggéré une conjecture très vraisemblable : nous aurions à chercher au nord des Balkans et des Alpes les origines et la patrie première du style géométrique. Ce système de décoration, les pères des Doriens, des

Ombriens, des Sabelliens et des Étrusques l'auraient pratiqué dans ces vastes régions de l'Europe centrale qu'ils habitèrent côte à côte avant de franchir la barrière des hautes chaînes qui bordent le plateau et de se répandre dans le bassin de la Méditerranée; ils l'auraient, si l'on peut ainsi parler, emporté avec eux dans leurs bagages. S'il en est ainsi, rien de plus naturel que les ressemblances qui nous ont frappé. Qu'ils se fussent dirigés vers le sud-est ou vers le sud-ouest, ces émigrants n'avaient pas eu le temps de perdre en voyage les habitudes et les goûts qu'ils avaient contractés au cours d'un lent et laborieux apprentissage. Toute séduisante qu'elle soit, cette hypothèse tomberait d'elle-même s'il se trouvait que, dans la région même où nous inclinons à chercher le berceau du style géométrique, il n'en subsistât point de monuments. Est-ce là le cas? La réponse à cette question nous sera fournie par les monuments de l'âge du bronze ou du premier âge du fer qui, de la Hongrie à la France, du Tyrol à la Scandinavie, ont été retirés des sépultures de peuplades que la civilisation gréco-latine n'a guère atteintes avant le commencement de notre ère.

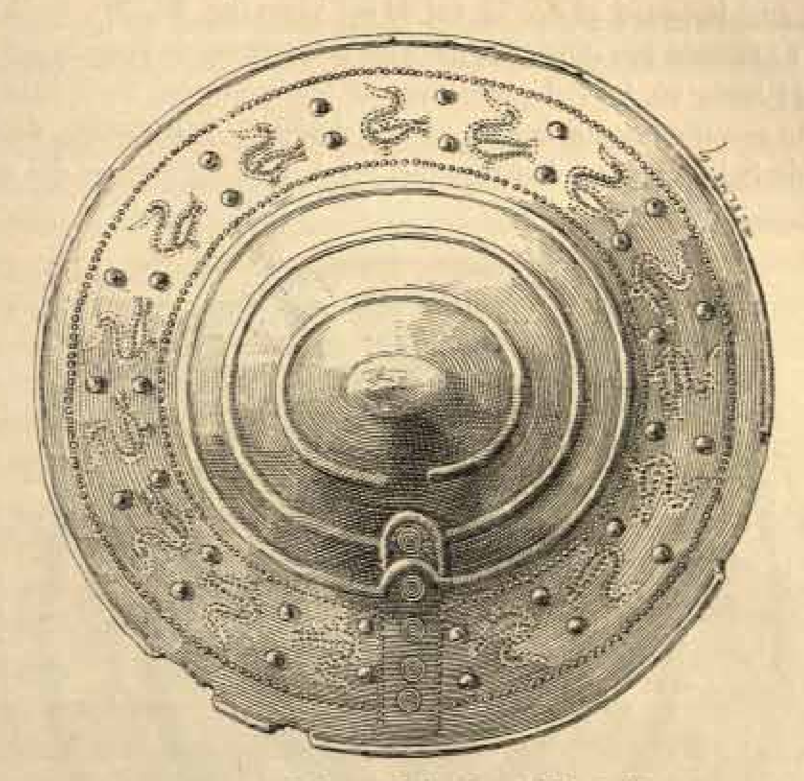


78. — Fragment d'un disque de bronze. Musée de Vienne. Conestabile, pl. VI, 1.

Pour faire porter la comparaison sur des objets qui aient une forme pareille et une destination analogue, voici deux disques de bronze qui proviennent l'un de l'Autriche (fig. 78) et l'autre de la Suède (fig. 79).

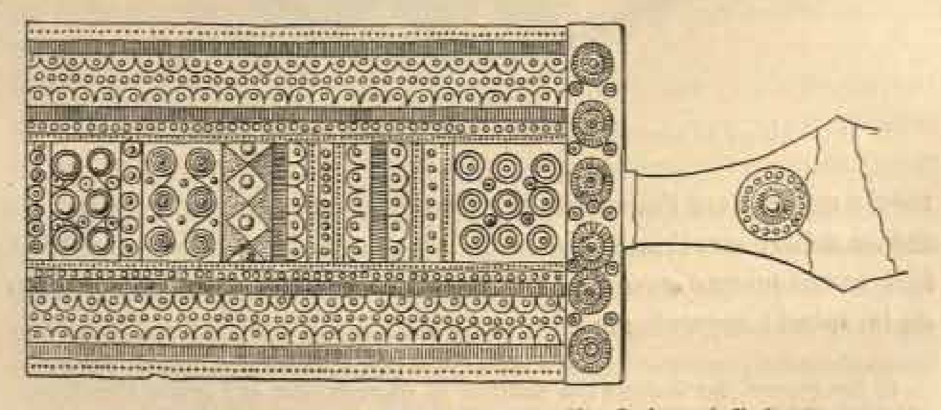
Dans tous les deux, la disposition générale est identique à celle des plaques d'Alba Fucensis. Mêmes bossettes qui ressortent sur un décor exécuté au burin. Les motifs sont ceux que nous avons eu déjà l'occasion de relever, le méandre, mais incomplet et comme à l'état d'ébauche, les triangles ouverts par la base, servant à composer le motif central, ou bien, plus réduits, remplissant toute une bande des

dentelures de leurs pointes, les anneaux formés par des cercles de



79. — Disque de bronze. Suède. Conestabile, pl. VI, 2.

faible diamètre, avec point au milieu, les faisceaux de barres parallèles, etc. (fig. 78). Dans le disque de Vienne, rien qui rappelle la vie; mais

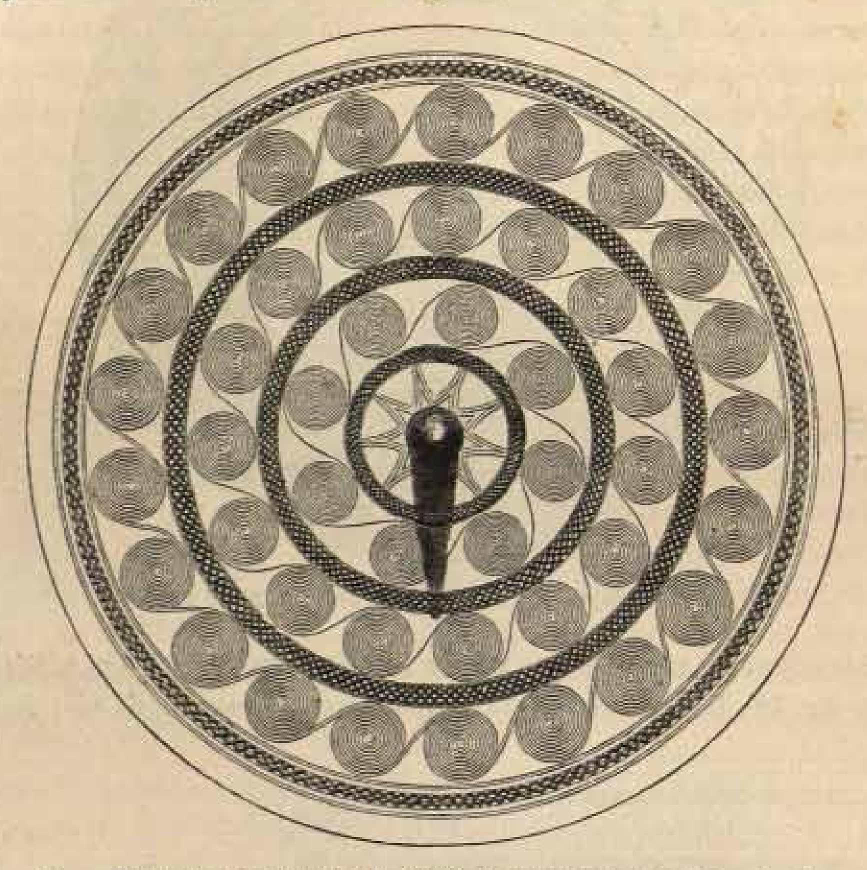


80. — Ceinturon de bronze. Musée de Vienne. Von Sacken, pl. X, fig. 6.

c'est une file d'oiseaux de marais qui, avec quelques boutons repoussés au marteau, fait la seule parure du disque de Stockholm (fig. 79).

En Grèce, le peintre aime à relier entre eux, par des courbes tan-

gentielles, ces ronds, souvent piqués d'un point au centre, qu'il sème sur la panse et sur le col de ses vases (fig. 38, 39). Ce motif, nous ne l'avons pas rencontré dans les monuments de provenance italienne; mais on le voit reparaître sur les ceinturons de bronze qui ont été extraits des tombes du célèbre cimetière de Hallstadt, dans le pays de Salzbourg, en Autriche (fig. 80)[1]. C'est surtout un des orne-



81. — Plaque de ceinture en bronze. Scanie. Grandeur réelle. Montelius, fig. 93.

ments que préfère l'ouvrier qui a façonné les plaques de ceinture, du même métal, que l'on recueille en Danemark et en Suède (fig. 81)[2]. Les enroulements auxquels se complaît cet artisan rappellent ceux de la spirale mycénienne.

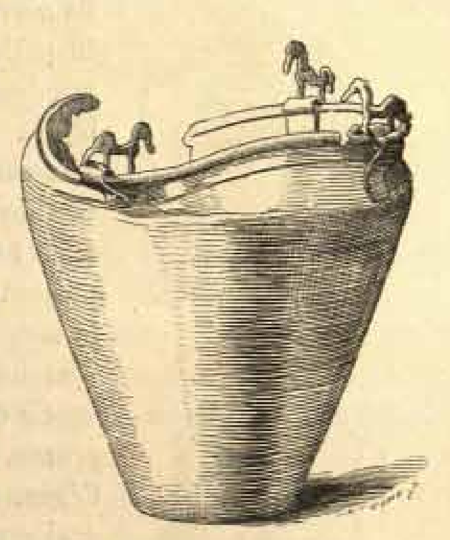
1. Von Sacken, *Das Grabfeld von Hallstatt in Oberœsterreich und dessen Alterthuemer, mit XXVI Tafeln*, in-4, Vienne, 1868. Voir, outre l'exemple cité, pl. IX, les figures 6, 7, 8 et dans la planche X, la figure 4.

2. O. Montelius, *Les temps préhistoriques en Suède et dans les autres pays scandinaves*, ouvrage traduit par S. Reinach, avec une carte, 20 planches contenant 120 figures et 429 figures dans le texte, in-8, Ernest Leroux, 1895. Voir, outre l'objet reproduit ci-contre, pl. VIII, fig. 6, 9, 10, et, dans le texte, les figures 65 et 67.

On se souvient que les potiers du Dipylon aiment à placer sur le couvercle de leurs vases des chevaux ou des oiseaux modelés en ronde-bosse (fig. 68). Des exemples de cette disposition se rencontrent aussi dans l'Europe centrale[1]. Voici un seau de bronze de la Carinthie où des images de chevaux ornent le bord du récipient (fig. 82).

L'étude des pièces qui composent ces séries laisse donc une impression très nette : le principe du décor y est le même qu'en Grèce et en Italie ; les mêmes éléments y sont groupés dans le même esprit.

Il semble impossible que l'on n'ait pas été frappé des ressemblances ; on a dû noter aussi les différences. Parmi les monuments qui ont été présentés comme échantillons du décor linéaire de l'Italie, de l'Europe centrale et septentrionale, il n'en est pas un où ce décor ait la même tenue et la même cohésion que dans les vases grecs de même sorte. De part et d'autre, les éléments sont les mêmes ; mais les ensembles n'ont pas le même aspect, la même physionomie.



82. — Seau de bronze.
Kunsthistorischer Atlas, pl. L, 13.

L'hypothèse que nous avons présentée rend raison de cette différence. Les motifs que nous avons énumérés auraient constitué, au cours de la période qui précède la dispersion, le répertoire du rustique ornemaniste, chez tous les demi-barbares qui habitaient la vallée du Danube. Celles de ces peuplades qui ne franchirent ni les Balkans ni les Alpes restèrent, pendant de longs siècles, à peu près au point où elles en étaient lors de la séparation ; mais il en fut tout autrement des groupes que leur élan porta jusqu'aux rivages de la mer Égée. Là, les immigrants trouvaient établies les pratiques d'une industrie et d'un art déjà bien plus avancé, dont ils rencontraient partout les monuments, sous la forme soit d'édifices richement décorés, soit d'ouvrages de la sculpture, de l'orfèvrerie et de la céramique conservés dans les tré-

1. *Kunsthistorischer Atlas, herausgegeben von der k. k. Central-commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale*, etc. *Abtheilung I. Sammlung von Abbildungen vorgeschichtlicher und fruehgeschichtlicher Funde aus den Lændern der œsterreichischungarischen Monarchie, redigirt* von Dr Much ; 100 planches et nombreuses figures dans le texte, Vienne, 1889.

sors des princes et dans les tombes qu'ils pillaient. Ils regardaient, ils admiraient; les impressions ainsi reçues ne purent manquer de les inciter à développer et à perfectionner le mode d'ornementation qui leur était familier.

D'autre part, les artisans habiles ne manquaient pas en Grèce; ceux qui avaient jadis travaillé pour les rois achéens avaient laissé derrière eux des héritiers de leurs procédés et de leurs secrets. Privés de leur ancienne clientèle, ces ouvriers avaient intérêt à s'en assurer une nouvelle, à fabriquer des objets dont la façon fût en rapport avec le goût des puissants du jour. Ils n'avaient, pour y réussir, qu'à s'inspirer de ce qu'ils voyaient. Les motifs du décor linéaire ornaient les armes des guerriers du Nord, les bijoux dont leurs femmes étaient parées, les vêtements qu'ils portaient et les attaches qui servaient à les fixer sur le corps; ce serait là, dans tout cet appareil du costume et de l'équipement des nouveaux maîtres de la Grèce, que le céramiste, élève des vieux ateliers, aurait cherché des suggestions et des idées.



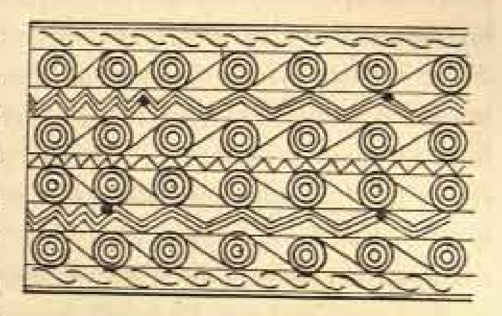


83. — Fibule. Bronze. Furtwængler, *Die Bronzefunde*, fig. 7ᵃ et 76.

Ce qui a dû prêter le plus à ce genre d'emprunts, c'est le métal. Nous ne connaissons ni l'épée, ni le casque, ni le bouclier du soldat dorien; mais il en est autrement de la fibule. Celle-ci n'apparaît à Mycènes que fort tard, dans des sépultures de la ville basse, qui sont peut-être du temps où les Doriens avaient déjà pris pied dans le Péloponèse[1]. Au contraire, ces agrafes se rencontrent fréquemment dans les tombes qui renferment des vases de style géométrique et on les a aussi ramassées dans les plus anciennes des couches de débris qui, à Dodone et à Olympie, se sont formées autour des temples, par l'accumulation des offrandes[2]. La fibule porte donc avec elle sa date, au moins approximative. Ce serait vers le xᵉ siècle que l'usage aurait commencé de s'en répandre chez les Grecs, et l'on est fondé à y chercher le type de l'ornementation que le métal recevait de l'artisan, chez les Doriens et chez les tribus congénères. Pour justifier cette assertion, il suffira de montrer ici une

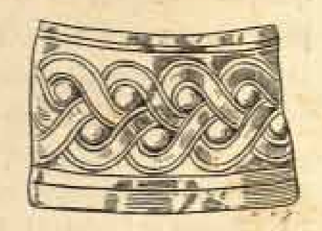
1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 590, 990.
2. Furtwængler, *Die Bronzefunde aus Olympia*, p. 36-38.

fibule qui provient d'Olympie (fig. 83). Sur les deux faces de la large plaque, rien que des motifs du style géométrique, des cadres formés par des barres parallèles, des points, des chevrons, des dents de loup. Dans le panneau central, un oiseau, pareil à celui que l'on rencontre si souvent sur les vases, et quelque chose qui ressemble vaguement à des feuilles lancéolées. Même genre de décoration sur des bandes de bronze qui ont été ramassées à Olympie et à Dodone, bandes qui ont servi de revêtement à des chars, à des coffres, à des sièges et autres meubles de bois[1]. Un des ornements qui remplissent le plus fréquemment le champ de ces bandes, c'est, entre deux rangs de chevrons, des cercles concentriques reliés par des tangentes (fig. 84). Ailleurs, c'est la tresse, où les vides de la torsade sont remplis par des boutons en légère saillie (fig. 85).



84. — Bande de bronze. *Die Bronzefunde*, fig. 1.

L'artisan sédentaire, fixé dans les antiques cités de la Grèce orientale et des îles, trouvait donc, dans ces ouvrages du métal, des modèles qu'il lui était facile d'imiter, tandis que celui qui était entré en Grèce avec les envahisseurs ne pouvait s'empêcher de subir l'influence des modèles que lui offrait le legs du passé, ce qui subsistait de la civilisation mycénienne. C'est de cette collaboration des vainqueurs et des vaincus, des tribus du Nord et des anciens habitants de la péninsule hellénique, que serait né le style nouveau, celui qui serait venu remplacer le style mycénien, au moment où celui-ci, à la veille du choc qui devait bouleverser si profondément la société où il avait fleuri, trahissait déjà la fatigue et l'épuisement.



85. — Bande de bronze. Carapanos, *Dodone*, pl. XLIX, 22.

Les éléments que met en œuvre ce nouveau style se rencontrent chez d'autres peuples; mais en Grèce, vers le Xe et le IXe siècle, on en a tiré un tout autre parti que ne l'ont fait ceux qui ailleurs ont cultivé ce même genre de dessin; on a su assigner à chacun

1. FURTWÆNGLER, *Die Bronzefunde*, p. 10-11.

de ces éléments la place qui lui convenait le mieux, établir entre eux tous une étroite liaison et les grouper suivant les lois de la symétrie et du rythme. C'est en Grèce, et en Grèce seulement, que, de ces motifs, qui ailleurs apparaissent isolés et épars, l'artiste a eu le talent de composer un système dont toutes les parties sont en rapport les unes avec les autres et où le détail est subordonné à l'effet de l'ensemble. Le décor linéaire est un phénomène humain ; on en relève partout la trace ; mais il n'a nulle part, au même degré qu'en Grèce, abouti à la formation de ce que l'on peut appeler, dans toute la force du terme, un *style*, un style vraiment original. Ce style c'est celui que l'historien, quand il suit l'art grec dans son ample et riche développement, désigne sous le nom de *style géométrique.*

Les combinaisons linéaires tenaient déjà une très grande place dans la décoration au cours de la période antérieure. Elles fournissent à l'ornementation mycénienne des motifs très variés; mais elles y sont mêlées à d'autres éléments. L'art mycénien, avec les particularités de son style original, était demeuré l'art de quelques royaumes privilégiés; il avait eu ses centres de production dans la partie orientale de la péninsule hellénique et dans quelques îles, telles que Rhodes et la Crète. Dans le reste de la Grèce, nombre d'ateliers se contentaient d'une ornementation géométrique très rudimentaire, qui ne différait guère que par l'emploi de la couleur de celle qui forme le décor incisé des plus vieux vases de la Troade et de Cypre[1]. Cette céramique, où le dessin appliqué au pinceau est d'une extrême simplicité, on la rencontre, on l'a étudiée en Carie[2], à Amorgos et dans les Cyclades[3], à Cypre[4], en Attique et en Béotie[5], et jusqu'en Italie[6] ; elle a créé des vases peints,

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 445, 456; t. III, fig. 485.
2. *Ibid.*, t. IV, p. 325-341.
3. Duemmler, *Reste vorgriechischer Bevœlkerung auf den Cycladen* (*Athen. Mitth.*, t. XI, p. 15-46, et *Beilage* 2); il présente plusieurs vases à décor linéaire très simple.
4. Duemmler, *Der kyprische geometrische Styl* (*Athen. Mitth.*, t. XIII, p. 280-294). Le style géométrique de Cypre serait une branche, qui ne s'est pas développée, du style dont est sortie l'ornementation du Dipylon. Il aurait été apporté à Cypre par l'immigration arcadienne; il est resté plus simple que celui de l'Attique. La ligne droite y domine; il a une prédilection marquée pour les rectangles et les triangles; il use aussi des cercles concentriques, mais ne les relie pas par des tangentes; il n'emploie pas, pour remplir ses bandes, la spirale ni le chevron. Comme échantillons de ce style, voir *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 478 (trouvé à Jérusalem, mais peut-être de provenance cypriote), 479, 486, 487, 488, 491, 492, 494, 497, 498, etc.
5. Sur le géométrique primitif de l'Attique, Botho Graef, *Arch. Anzeiger*, 1893, p. 16; sur celui de la Béotie, voir Holleaux, *Monuments et mémoires*, t. I, p. 35-40.
6. Nous ne pouvons que signaler ici une fabrique que représentent de nombreux exemplaires du musée de Naples et quelques spécimens épars dans les autres galeries

auxquels il est difficile d'assigner une date, même par comparaison; on ne sait s'ils sont plus anciens ou plus récents que les vases à tons mats et que les vases à tons lustrés de Mycènes et d'Ialysos.

Les ouvriers qui façonnaient ces vases communs, uniquement destinés à la consommation locale, ont-ils, au contact des immigrants, pris une part active à l'élaboration du style nouveau, ou le rôle principal appartient-il, dans ce travail, aux continuateurs de la tradition mycénienne? Il est rare à une corporation d'artisans de modifier d'elle-même les procédés d'exécution qui lui ont valu la vogue et la fortune. On serait donc conduit à supposer que le style géométrique s'est plutôt constitué dans des ateliers qui n'étaient pas ceux où se transmettaient, de père en fils, les pratiques de l'industrie la plus savante.

Ce qui confirme cette conjecture, c'est que la production des vases de style géométrique a commencé avant qu'eût cessé celle des vases de style égéen. Dans maints amas de tessons, à Tirynthe, à Mycènes et à Ménidi, le quatrième style de la poterie mycénienne, celui qui en marque le déclin, n'est pas représenté ou ne l'est que très faiblement; des débris de vases qui rappellent ceux du Dipylon se trouvent mêlés à ceux des vases mycéniens du troisième style. Au contraire, là où, comme dans le corridor du *Trésor d'Atrée*, on ramasse beaucoup de fragments du quatrième style mycénien, il n'y a pour ainsi dire pas trace des vases à décor géométrique rectiligne. Ceux-ci se fabriquaient peut-être déjà dans les ateliers d'Argos, où était établie une colonie dorienne, tandis qu'à Mycènes l'ancienne industrie achevait son évolution[1].

Si la céramique mycénienne et celle qui lui succède ont ainsi vécu côte à côte pendant un certain temps, l'une terminant sa carrière pen-

de l'Europe. On a proposé, pour les désigner, le nom de *vieux apuliens* (alt-Apulisch). Ils sont caractérisés par une décoration toute géométrique et par des formes souvent recherchées et bizarres. Winter, qui en a figuré quatre exemplaires (*Athen. Mitth.*, 1887, p. 240-242), se demande s'ils ne sont pas originaires de Cypre, conjecture qui paraît bien hasardée; il y a là des formes que l'on n'a pas encore rencontrées à Cypre. Nous croirions plutôt à une fabrication locale, qui paraît s'être prolongée très tard.

Des vases de cette fabrique ont été figurés ou décrits dans D'HANCARVILLE, *Cabinet Hamilton*, I, pl. 46, pl. 113; DE LABORDE, *Collection de Lemberg*, II, pl. 48, nos 42 et 43; FURTWÆNGLER, *Catalogue des vases de Berlin*, nos 248 et suivants, 3908 et suivants; EDW. ROBINSON, *Catalogue of Greek, Etruscan and Roman vases*, Boston, p. 54; K. MASNER, *Die Sammlung antiker Vasen... im k. k. œsterreich Museum*, nos 38-41 et pl. I; FURTWÆNGLER, *Bronzefunde von Olympia*, p. 8-9; POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, pl. 29-32.

1. FURTWÆNGLER et LŒSCHKE, *Mykenische Vasen*, p. XI. Duemmler donne aussi, à propos de Cypre, de bonnes raisons pour croire que le style géométrique a été, au moins dans certaines parties de la Grèce, contemporain du style mycénien (*Athen. Mitth.*, t. XIII, p. 288-294).

dant que l'autre développait ses méthodes, on ne saurait s'étonner de découvrir des vases qui, par leurs formes et par le goût de leur décor, tiennent à la fois de l'un et l'autre style. Il existe de ces vases dans différentes galeries; mais la liaison des deux types se fait encore mieux sentir là où l'on peut l'étudier dans tout un groupe de poteries qu'il y a lieu de croire issues d'un même atelier. Tel est le cas pour une série de poteries qui proviennent d'une nécropole de Salamine[1].

Ces vases sont tous de petite dimension, et rappellent, par leurs formes, la poterie mycénienne. Il y a là nombre d'exemplaires de l'*amphore à étrier* (fig. 86); mais, dans le décor, aucune trace de cette fantaisie, de ce goût pour l'imitation des plantes, des animaux marins et des insectes qui caractérise le véritable art mycénien. Rien ici qu'un décor linéaire très simple, des bandes de rouge et de brun qui courent autour du bas de la panse, et au-dessus, dans le voisinage du col, des triangles quadrillés et des demi-cercles qui s'opposent par leur convexité. Ce qui pourtant est un souvenir de l'ornementation antérieure, c'est la spirale, que n'emploie guère le peintre du Dipylon, tandis qu'il fait un usage constant de la croix gammée et du méandre, qui manquent à Salamine (fig. 87). Les motifs sont d'ailleurs loin d'être aussi pressés ici que dans la poterie du Céramique; une large part du champ reste vide. Cette poterie de Salamine, c'est à la fois du mycénien appauvri et du géométrique à l'état naissant[2].



86. — Vase de Salamine. Terre cuite. Hauteur, 0m,13. Musée d'Athènes.

Étant donnée cette coexistence plus ou moins prolongée des deux céramiques, on s'attend à constater que certaines formes et certains motifs leur sont communs. La céramique du Dipylon, nous l'avons constaté, n'a pas gardé toutes les formes que sa devancière affectionnait. Quant aux motifs, il y en a quelques-uns qui se retrouvent de

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 51, note 1.
2. A Éleusis, dans un tombeau enfoui à une assez grande profondeur, on a recueilli des vases qui ont paru offrir ce même caractère mixte (Ἐφημερίς, 1889, p. 189-191). Des découvertes récentes, faites à Égine, auraient, me dit-on, fourni des monuments de ce genre.

part et d'autre. Tels les mamelons qui reproduisent la saillie du sein de la femme[1], une sorte de tore sinueux semblable à une chenille velue[2], les quatre feuilles opposées deux à deux[3], les cercles concentriques[4], les demi-cercles conjugués[5], les cercles reliés par des tangentes[6], les chevrons[7], les triangles[8], les losanges[9], les damiers[10], les quadrillages[11], le cercle dans lequel est inscrite une croix[12].



87. — Vase de Salamine.
Terre cuite. Hauteur, 0m,16. Musée d'Athènes.

Ces motifs, la céramique postérieure à l'invasion dorienne les a-t-elle empruntés à la céramique mycénienne, ou bien ces deux céramiques ont-elles puisé à une source commune, dans le répertoire du géométrique primitif? Le problème n'est pas aisé à résoudre, et l'on éprouve le même embarras à propos des images qui viennent s'insérer dans les cadres du décor linéaire. Des oiseaux aquatiques figurent sur les vases mycéniens[13]; mais ils ne s'y présentent pas dans les mêmes conditions que sur les bronzes de l'Europe centrale ou de l'Italie et sur les vases du Dipylon. Là, ces oiseaux sont rangés en longues files où se répète toujours une seule silhouette. A Mycènes, l'oiseau n'est pas mieux dessiné; mais il est isolé dans un large champ, ou bien il se montre par paires. D'un vase à l'autre, son attitude change et, jusque dans l'extrême gaucherie de

1. *Mykenische Vasen*, *Atlas*, 22, 56.
2. *Ibid.*, 24, 133.
3. *Ibid.*, 226, 227, 239, 321.
4. *Ibid.*, 13, 145, 149.
5. *Ibid.*, 36, 315, 382, 393.
6. *Ibid.*, 173, 175, 241, 242, 370.
7. *Ibid.*, 31.
8. *Ibid.*, 160, 161, 183.
9. *Ibid.*, 246, 357.
10. *Ibid.*, 241.
11. *Ibid.*, 183.
12. *Ibid.*, 166, 231, 232.
13. *Mykenische Vasen*, 24, 63, 116, 186, 393, 397, 400. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 467, 474, 489, 490, 494, 498.

l'esquisse, on croit deviner que le peintre a eu quelque souci du modèle vivant. Ce sentiment de la vie, c'est ce qui manquera, pendant un très long temps, au céramiste de l'âge suivant. Quand il osera s'attaquer à la figure humaine, il la présentera plus schématique, plus *géométrisée* qu'elle ne l'était à Mycènes, et les thèmes des tableaux où elle paraîtra ne seront d'ailleurs pas ceux que l'art mycénien aimait à traiter. On ne retrouve guère, dans les vases du Dipylon, qu'une scène qui puisse être regardée comme un emprunt que les derniers venus auraient fait à leurs prédécesseurs : c'est celle de la chasse au lièvre[1] (fig. 64).



88. — Amphore de Théra. Hauteur, 0m,74. Musée de Copenhague. Conze, *Melische Thongefæsse*, p. VII.

La question des rapports de la céramique mycénienne et de la céramique à décor linéaire demeure donc très obscure. Pour cette dernière industrie, la période des essais et des tâtonnements nous échappe. Que l'on en ramasse les débris dans les îles ou à Athènes, partout ils témoignent d'un goût qui n'en est plus à chercher sa voie. C'est un style déjà formé; quel qu'en soit le point de départ, il a dû se répandre très rapidement dans tout le bassin de la mer Égée.

Ce point de départ nous échappe. Tout ce que nous constatons, c'est que, parmi les vases où les principes de ce style ont été appliqués avec le plus de vigueur, il en est un certain nombre qui proviennent des îles de Mélos, de Théra (fig. 88) et de Rhodes. Rhodes a été, dès la plus haute antiquité, un des centres principaux de l'industrie céramiste. On n'a pas oublié quels intéressants exemplaires de la poterie mycénienne a fournis la nécropole d'Ialysos. Celle de Camiros n'a donné que peu de vases mycéniens; mais la céramique des siècles suivants y est représentée par des pièces dont l'aspect est assez particulier pour que l'on n'hésite pas à y voir le produit d'une fabrication locale[2]. La plupart des vases de style géométrique s'y distinguent par

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 496.
2. *Jahrbuch des d. arch. Instituts*, 1886, p. 134-137.

un genre de décor dont l'emploi paraît propre aux potiers de Camiros. Les dessins s'y détachent, comme d'ordinaire, en brun sur le rouge de l'argile ; mais le pinceau a étendu un même lustre noir sur toutes les parties du vase où il n'a point voulu mettre d'ornements. Voici, par exemple, une belle hydrie, d'une exécution très soignée (fig. 89). Sur l'anse court un serpent modelé en relief, ornement déjà rencontré dans des vases attiques (fig. 69). Des chevrons, des losanges et des croix garnissent le col et le haut de la panse, divisés en panneaux. A la hauteur de l'épaule, des oiseaux de marais forment une frise que coupe l'attache de l'anse. La part du noir est plus considérable dans



89. — Œnochoé. Hauteur, 0m,48.
Musée de Berlin. *Jahrbuch*, 1886, p. 135.



90. — Cratère. Hauteur, 0m,343.
Musée de Berlin. *Jahrbuch*, 1886, p. 135.

un grand cratère, qui a surtout ceci de singulier que l'on y remarque plusieurs fois répété, entre des cercles concentriques, un ornement où l'on croit reconnaître le palmier, avec le bouquet terminal de ses palmes fraîches et la retombée des palmes fanées (fig. 90). Le motif se retrouve déjà sur des poteries mycéniennes[1]. Du répertoire des ouvriers du premier âge, il aurait passé dans celui de leurs successeurs.

Il est une autre fabrique qui ne saurait être passée sous silence :

1. FURTWÆNGLER et LŒSCHKE, *Myk. Vasen*, Texte, p. 24 et p. 45, fig. 23.

c'est celle de la Béotie ; elle a été très féconde. Il est possible qu'elle ait eu son centre à Aulis, les mêmes vases se retrouvant à Thèbes, à Tanagre, au Ptoion, ailleurs encore. L'existence des ateliers d'Aulis est attestée par Pausanias[1].

On a distingué, dans le développement de la plus ancienne céramique béotienne, deux périodes : l'une qui représenterait le géométrique primitif, et l'autre dont les créations seraient contemporaines des vases du Dipylon[2]. La première est connue surtout par les fouilles du Ptoion. « Au plus profond de mes tranchées, dit M. Holleaux, j'ai recueilli un assez grand nombre de poteries peintes au vernis noir. Ce sont, pour la plupart, des coupes, des grands cratères, des *skyphoi* de différentes formes. L'ornementation en est maigre et monotone, peu cohérente, assez clairsemée. Des lignes brisées en zigzags, des suites de losanges, des triangles et des rectangles, vides, pleins ou croisillés, en forment le fond principal. Des groupes de cercles concentriques, posés à la file et souvent tangents entre eux, comptent au nombre des motifs qui se répètent le plus volontiers. Çà et là on trouve quelques représentations d'animaux, des oiseaux d'eau, plus rarement des quadrupèdes. Jamais ou presque jamais n'apparaît le dessin de la figure humaine[3]. » Ces vases doivent être l'œuvre de l'industrie locale, car nulle part ailleurs on n'a retrouvé de poteries qui soient exactement pareilles à celles-ci. D'autre part, cette fabrique n'a subi, à aucun degré, l'influence du Dipylon. Sans parler des scènes composées à plusieurs personnages que l'on ne rencontre jamais dans ses produits, on observe qu'aucun rôle n'est joué ici par les motifs, tels que le quatrefeuilles et le méandre, qui caractérisent le style du Dipylon.

La Béotie touche à l'Attique. Lorsque les potiers d'Athènes furent devenus assez habiles pour que leurs ouvrages se répandissent jusqu'au delà des mers, jusqu'à Cypre par exemple, à plus forte raison durent-ils être portés par le commerce chez les plus proches voisins d'Athènes. On a trouvé en Béotie des vases qui paraissent être de terre, de peinture et de cuisson attique[4]; mais, à côté de ces articles importés, on y rencontre, en plus grand nombre, d'autres vases où l'on

1. PAUSANIAS, IX, XIX, 8.

2. Ces caractères de la poterie béotienne sont indiqués d'après Bœhlau, *Bœotische Vasen*, p. 327-328 (*Jahrbuch*, 1888, p. 325-361). Voir aussi POTTIER, *Catalogue*, partie I, p. 238-246, et HOLLEAUX, *Figurines béotiennes en terre cuite, à décoration géométrique* (*Monuments Piot*, t. I, p. 21-42, pl. III).

3. HOLLEAUX, *Figurines béotiennes*, p. 40.

4. BOEHLAU, *Bœotische Vasen*, p. 351-353 et note 17. HOLLEAUX, *Figurines*, p. 38, not. 1.

devine des copies de types athéniens exécutées au nord du Cithéron.

Les vases béotiens se reconnaissent à leur terre, qui est moins dense et moins ferme que celle des vases d'Athènes. De minces parcelles d'un calcaire blanc, mêlées à l'argile, témoignent que celle-ci n'a pas été préparée avec soin. Le ton en est pâle, d'un jaune qui tire parfois sur le rouge, mais qui n'a jamais le ton chaud de la pâte du Dipylon. Le tournassage trahit une certaine négligence. Le bord supérieur n'est pas toujours d'une horizontalité parfaite et les parois sont souvent d'une épaisseur inutile. Le décor ne paraît pas, comme en Attique, posé directement sur l'argile; il est appliqué d'ordinaire sur un engobe d'un blanc jaunâtre. La couleur employée est un brun sombre ou un rouge violet, d'une teinte mate. Très rares sont les rehauts blancs destinés à indiquer certains détails dans l'intérieur des figures. Le dessin manque de fermeté; les traits tracés par le pinceau sont lourds; les lignes s'interrompent pour reprendre un peu plus loin; il semble que le peintre travaille trop vite.



91. — Pyxis. Hauteur, $0^m,15$. Diamètre, $0^m,21$. Musée de Berlin. Boehlau, fig. 31.



92. — Cratère. Hauteur, $0^m,39$; diamètre, $0^m,43$. Musée d'Athènes. Boehlau, fig. 30.

Ce n'est pas seulement ce je ne sais quoi de lâché dans l'exécution qui dénonce l'origine béotienne; il est tel vase qui est tout attique par sa forme, mais dont l'ornementation offre des particularités qui en

changent le caractère. Le décorateur béotien a une prédilection très marquée pour la ligne brisée; il en emploie les zigzags à meubler les compartiments où le peintre athénien met de préférence d'autres dessins (fig. 91). Ailleurs, la plupart des motifs, le méandre, le poisson, le quatrefeuilles, la frise d'oiseaux appartiennent au répertoire des potiers d'Athènes (fig. 92); mais la ligne brisée orne le pied du vase, et ce qui prouve surtout que celui-ci n'a pas été fabriqué en Attique,



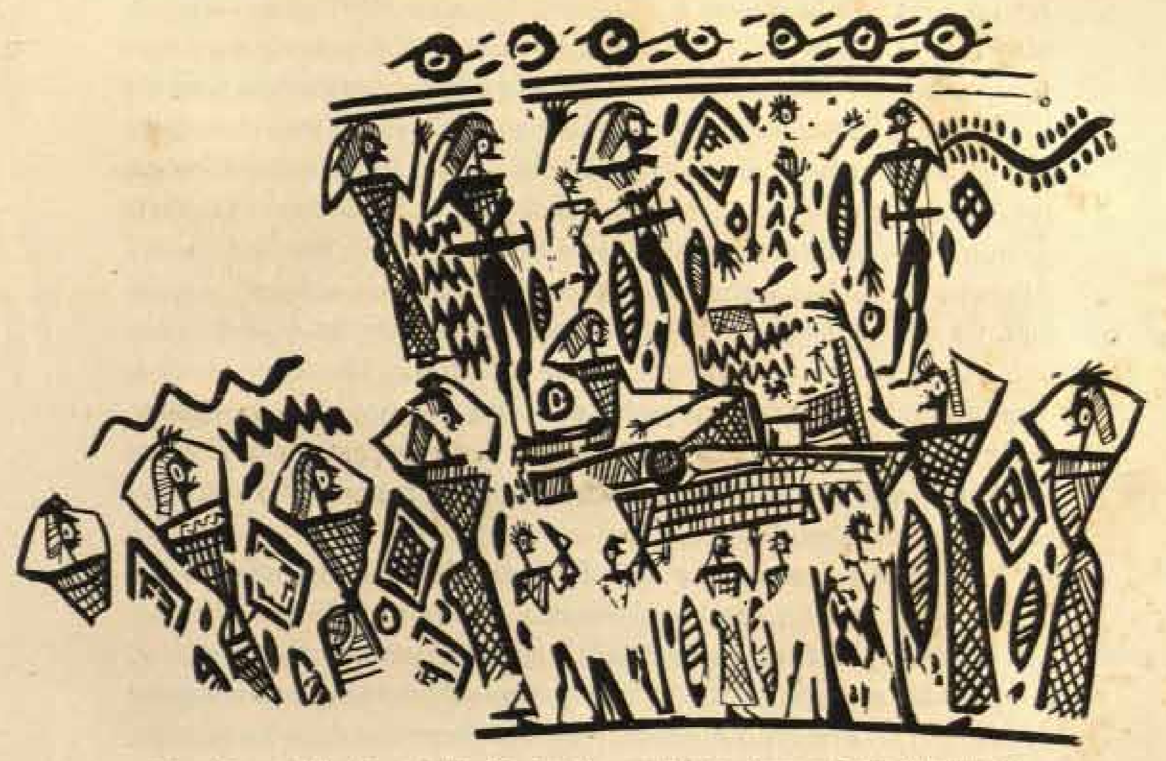
93. — Hydrie. Hauteur, $0^m,29$. Louvre. Pottier, *Gaz. arch.*, 1888, pl. 26, 4.

94. — Coupe à pied creux. Hauteur, $0^m,275$. Louvre. Pottier, *Gaz. arch.*, 1888, pl. 26,2.

c'est la couverte blanche; c'est aussi une bévue du copiste, le poisson qui nage sur le dos et non sur le ventre. Une petite hydrie offre des motifs que nous avons tous rencontrés sur les vases du Dipylon, la croix gammée, le serpent, les oiseaux de marais (fig. 93); mais ici ceux-ci, des cigognes ou des grues, sont traités dans un style plus libre qu'à Athènes. De même, sur une coupe (fig. 94), à côté d'une grande croix gammée qui rappelle les produits de la fabrique athénienne, on trouve une rosace de deux couleurs qui n'a plus la rigidité des quatrefeuilles du peintre attique. Le décor est partout ici moins riche et d'une

ordonnance moins savante qu'au Céramique; mais il a, dans l'ensemble, un aspect plus moderne.

Nulle part l'action que la fabrique athénienne a exercée sur la béotienne n'est plus sensible que dans une amphore dont nous avons déjà reproduit l'une des faces (fig. 9). Sur l'autre, on voit la morte couchée (fig. 95). Le thème est celui des grands vases attiques qui se plaçaient sur les tombes. A la tête du lit de parade, une femme qui balance l'éventail au-dessus de la tête du cadavre; c'est là comme une première



95. — Décor de l'hydrie n° 575 du Musée du Louvre. Pottier, *Vases antiques du Louvre*. A.

esquisse d'un groupe que l'on verra plus tard se répéter sur les lécythes d'Athènes. Au pied du lit, une femme qui prend la morte par la main et qui l'interpelle, dans l'élan passionné de la lamentation. En haut, des hommes, le glaive à la ceinture et, sur les côtés, des femmes en vêtement quadrillé; tous ces personnages font le geste de s'arracher les cheveux. Au-dessus de la couche, entre deux des guerriers, on aperçoit une toute petite figure, qui semble courir. Est-ce un enfant? Nous avons déjà vu l'orphelin avoir sa place sur deux de ces vases (fig. 6 et 60); mais on s'explique mal ce mouvement de course. D'autres enfants paraissent avoir été figurés vers le bas du tableau.

Le dessin présente ici des contrastes singuliers. La gaucherie en est extrême. Chez les femmes, toutes vêtues qu'elles soient, les seins sont indiqués, et, pour les montrer tous les deux, le peintre les a placés, en profil, l'un au-dessus de l'autre. Il a pourtant le désir d'être plus exact que ses devanciers. C'est ainsi que, chez les hommes, il n'a pas oublié le baudrier, tandis que, dans les vases qui lui ont servi de modèles, l'arme pend sur le côté sans que l'on sache comment elle est attachée. De même pour le corps humain. Dans la saillie que le pinceau a donnée à la croupe des femmes, il y a un effort pour serrer de plus près la nature. L'artiste vise à l'expression. Il a voulu faire crier les bouches des pleureuses; c'est ce qu'il a marqué par l'écartement des lèvres, entre lesquelles s'allonge la langue. Il n'a pas la sûreté de main des peintres du Dipylon, ni surtout cette science de la composition qui les distingue; mais, par ses aspirations, il est en avance sur eux. Cette peinture doit avoir été exécutée assez tard, quand, en Béotie comme à Athènes, l'art tend à sortir du cercle étroit où il s'était enfermé jusqu'alors. Ce qui d'ailleurs dénote l'origine béotienne de cette pièce, c'est, outre la pâleur et la médiocre qualité de l'argile, l'incohérence de la disposition. Les figures sont jetées comme au hasard dans le champ. On ne retrouve pas ici ce balancement des groupes qui à Athènes donne une certaine noblesse au décor des vases mêmes où l'exécution est le plus barbare.

Nous n'avons pu donner que des indications très sommaires sur les fabriques locales, sur les différentes *espèces* du style géométrique. Cette revue rapide aura pourtant suffi à mettre en lumière un fait capital, l'importance et l'originalité du rôle que jouent, dans le développement de ce style, les ateliers d'Athènes. Partout ailleurs que dans les pays où, comme en Béotie, on s'est inspiré des modèles attiques, le peintre céramiste n'a employé la figure que comme un ornement qui jetterait quelque variété dans la monotonie de ses combinaisons linéaires. Sans doute, dans beaucoup des vases qui sont sortis des fouilles du Céramique, la figure garde ce caractère purement décoratif; mais ailleurs elle entre dans la composition de tableaux qui ont un sujet, sujet que, malgré l'imperfection du rendu, le spectateur saisit à première vue. Le peintre mycénien, avec son esprit inventif, avait bien tenté quelque chose de cette sorte; mais ces essais, encore timides, avaient été trop tôt interrompus pour aboutir à un changement de système. Le changement ne s'accomplit qu'avec ceux des vases du Dipylon où l'artiste use de l'argile comme nous usons de la toile, pour peindre des scènes qui

soient la représentation de la vie. Cet artiste est entré dès lors dans une voie nouvelle; il prélude de loin aux chefs-d'œuvre que ses héritiers produiront du VI[e] au IV[e] siècle.

Les céramistes athéniens de l'âge classique doivent beaucoup à leurs obscurs devanciers. Les potiers du Dipylon ont reçu des potiers mycéniens le secret de ce beau noir lustré, si résistant, dont leurs successeurs continueront à se servir, d'abord pour remplir le contour de leurs figures, sombres sur un champ clair, puis plus tard, dans le système des vases à figures rouges, pour former la couverte du fond[1]. Tout ce que l'analyse chimique a constaté, c'est que ce noir renferme un oxyde de fer; mais on n'a pas réussi à le reproduire, à obtenir un ton qui ait la même valeur et la même solidité que la couleur antique. Par sa vigueur, par la franchise du contraste qu'il ménageait, ce noir paraît avoir tellement satisfait le potier que, à Athènes tout au moins, il n'a plus guère usé d'un autre ton, pendant très longtemps. C'est avec le noir qu'il a, presque toujours, exécuté tout son décor. Là où nous croyons aujourd'hui voir du rouge, il n'y a le plus souvent que l'effet d'une cuisson mal dirigée. Le rouge n'est que du noir brûlé, du noir manqué. C'est ce que donne à penser plus d'un vase où la teinte du décor n'est pas partout la même. Elle est noire, d'un noir très franc, vers le haut de la pièce, noire aussi sous les anses, qui ont fait écran; au contraire, dans le bas du vase, elle a passé au rouge. C'est que cette partie inférieure du pot était plus voisine de la source de chaleur, du foyer ardent. Un des progrès que fera la céramique, ce sera d'apprendre, avec le temps, à mieux régler la marche du four, à éviter les coups de feu. Il semble d'ailleurs aussi que, dans maints des vases de nos galeries, ce soit par l'effet d'une suroxydation que le vernis noir, au contact prolongé de la terre humide, a passé au noir et au rouge; on aurait là un phénomène analogue à celui qui, sur le fer, produit la rouille.

Les peintres mycéniens avaient souvent employé, outre le rouge et le brun, un blanc légèrement bleuté. Plus tard, nous verrons la fabrique corinthienne marier au noir le rouge et le violet, avec des rehauts de

1. Sur le vernis noir des vases grecs, voir DURAND-GRÉVILLE, *La couleur du décor des vases grecs* (*Rev. Arch.*, 1891[1], p. 99-118); POTTIER, *Catalogue*, Partie I, p. 131; ENGEL, *Rev. Arch.*, 1897, p. 256-257; LECHAT, *Revue des études grecques*, 1896, p. 465. Engel s'est demandé si ce vernis n'était pas fourni par le liquide d'un noir foncé que sécrète la seiche, et Lechat fait remarquer que la prédilection avec laquelle les peintres mycéniens ont représenté cet animal sur leurs vases rend cette hypothèse séduisante à première vue; il faudrait, pour la confirmer, des expériences et des analyses.

blanc. Ces exemples, on ne les a pas suivis à Athènes. Pourquoi? Y avait-il des difficultés techniques devant lesquelles on aurait reculé? Mais nous avons vu de quelle rare habileté professionnelle témoigne le montage des vases énormes qui surmontaient certaines tombes attiques. Serait-ce, d'autre part, manque d'invention et pauvreté d'esprit? Mais c'est à Athènes que l'ouvrier a imaginé, pour la première fois, d'encadrer dans son décor linéaire des figures humaines qui vécussent et qui agissent. Si le céramiste athénien, dès le début, s'abstient d'avoir recours à ces jeux de la couleur, c'est qu'il obéit à un instinct secret qui se manifeste plus clairement encore dans l'œuvre de ses successeurs. Son dessin est de la dernière maladresse, et pourtant c'est sur lui qu'il compte pour plaire, sur l'intérêt que prendra le spectateur aux scènes qu'il a entrepris de représenter; il a l'ambition de parler à l'intelligence par l'intermédiaire des formes qu'il aspire à rendre expressives, et ce résultat, c'est par les moyens les plus simples qu'il travaille à l'obtenir. En Ionie, à Rhodes, en Béotie, le potier, avant de livrer le vase au peintre, le couvre d'un engobe blanc; c'est sur cet enduit que le pinceau tracera le décor. En Attique, on s'est passé de cet engobe. Ce dont l'artiste s'est surtout préoccupé, c'est le trait, le trait dont la justesse et la netteté se feraient d'autant mieux apprécier qu'il semblerait avoir été posé directement sur l'argile.

Il importe, à ce propos, d'expliquer, une fois pour toutes, ce que l'on veut dire quand on parle de *couleurs directement appliquées sur la terre*. C'est là une formule qu'il convient de ne pas prendre à la lettre. « Tous ceux qui ont essayé de peindre, fût-ce une seule ligne sur un vase d'argile, même d'une argile polie et cuite, savent combien la porosité de la surface rend difficile ce simple tracé. L'argile boit, comme du papier qui n'est pas collé. Aujourd'hui, pour faciliter le travail, on emploie différentes préparations gommeuses, qui disparaissent à la cuisson. Les céramistes grecs ont pu user de procédés analogues; cependant un examen attentif de leurs vases ferait supposer que souvent, avant de commencer à peindre, ils couvraient le vase tout entier, non pas seulement d'un vernis transparent, destiné à disparaître sans laisser de traces, mais d'un enduit solide, qui a conservé, après la cuisson, sa coloration propre. Qu'on examine les personnages des vases à figures rouges et surtout les fonds sur lesquels se détachent les peintures des vases à figures noires, et l'on constatera la présence d'une coloration autre que celle de l'argile qui compose ces poteries. Cette différence sera très facilement reconnue si l'on

compare les surfaces peintes avec le dessous ou l'intérieur du vase, qui n'ont généralement pas subi la même préparation. Le polissage ne semble pas suffire pour expliquer, dans tous les cas, des variations de nuances qui sont souvent très sensibles[1]. » La différence est encore plus marquée entre la teinte de la pâte dans les cassures et celle que cette pâte présente à l'extérieur, dans les champs qui ont reçu un décor. La teinte est, dans l'épaisseur de la paroi, bien plus terne, bien plus grise. Il y a donc, là aussi, emploi d'une sorte d'engobe, mais d'un engobe d'une espèce particulière. L'engobe blanc cache l'argile; au contraire, loin de la masquer, la glaçure attique la fait valoir; elle en remonte le ton; elle donne au jaune ou au rouge de la terre plus d'accent et de chaleur; mais ce service, elle le rend avec tant de discrétion, que, jusqu'à ces derniers temps, on en avait à peine soupçonné l'existence. Il y a là une de ces finesses dont nous aurons plus d'un exemple à signaler au cours de cette histoire des créations plastiques de la Grèce.

A propos de ce dernier développement du style géométrique qui à Athènes annonce le prochain et rapide essor de la peinture sur vases, on s'est demandé si le changement avait été provoqué par des leçons reçues de l'étranger, si les peintres attiques avaient dû quelque chose aux modèles orientaux. La réponse décisive, ce n'est pas l'histoire qui peut la fournir. Pour la période précédente, les documents égyptiens ont conservé la trace des relations qui existaient alors entre les îles de la mer Égée et la puissante monarchie des Pharaons thébains; ils ont confirmé les inductions que nous avaient suggérées certains types, rencontrés dans les fouilles de l'Argolide et d'Ialysos, qui font songer à l'Égypte, et certains objets, tels que des scarabées avec cartouches, qui paraissent avoir été fabriqués sur les bords du Nil; nous avons aussi constaté que la poterie mycénienne trouvait des acquéreurs en Égypte[2]. Pour la période qui s'ouvre par l'invasion dorienne, on n'a pas les mêmes ressources. L'Égypte, après la chute des Ramessides, ne sait plus guère ce qui se passe en dehors de ses frontières. Quant à la Grèce, elle n'a pas encore d'histoire. On ne peut donc interroger à ce sujet que l'épopée, où sont recueillis les plus anciens souvenirs de la race grecque. Or les deux poèmes s'accordent à nous montrer

1. Milliet, *Un lécythe blanc en forme de gland*, p. 3-4 (*Monuments grecs publiés par l'association*, etc., 1895). Ce témoignage a d'autant plus de valeur que M. Milliet est homme du métier, peintre céramiste. M. Pottier adhère à ces conclusions.

2. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 1001-1006.

les Phéniciens fréquentant les marchés de la Grèce et y vendant des armes, des pièces d'orfèvrerie, des bijoux. Maints épisodes témoignent même de rapports directs avec l'Égypte : c'est Ménélas qui y est jeté par la tempête; c'est Ulysse qui raconte avoir été, avec une bande de pirates, ravager les côtes du Delta, et, fait prisonnier, avoir habité, pendant plusieurs années, l'Égypte et la Phénicie. Ces témoignages ont leur intérêt; mais la difficulté est de savoir ce qui, dans ces récits, se rapporte à la période où s'est clos le cycle épique et ce qui n'est, au contraire, que l'écho d'un passé déjà lointain.

Il paraît difficile d'admettre que les événements dont la Grèce fut le théâtre, vers l'an mil avant notre ère, aient amené la suppression complète de tout commerce entre la Grèce d'une part et, de l'autre, la Syrie et l'Égypte. Rhodes, Cypre et la Crète sont trop près des plages de l'Asie et de l'Afrique pour que l'on ait pu recommencer à s'ignorer, après plusieurs siècles de contact et d'échanges : mais, dans de nouvelles conditions, ces rapports, sans cesser brusquement, ne se sont-ils pas relâchés? Ce qui en a subsisté, nous ne le savons que par les monuments; eux seuls nous indiquent à quel moment ces relations ont été sur le point de s'interrompre et quand elles ont repris pour devenir plus étroites et plus suggestives qu'elles ne l'avaient jamais été.

Il y a eu un temps, celui qui a suivi de tout près l'invasion des tribus du Nord, où les arts de l'Orient n'ont exercé presque aucune influence sur ceux de la Grèce. Dans les vases à décor purement linéaire et dans ceux où la figure de l'animal ne paraît que comme motif d'ornement, rien ne trahit l'imitation du répertoire exotique. Oiseaux de marais, chevaux, chèvres et chevreuils, bouquetins, tous les animaux qui viennent s'insérer dans les cadres du décor géométrique, vivent en Grèce. Ni lions ni panthères; point non plus de ces êtres factices qui sont nés dans les vallées du Nil et de l'Euphrate. Si les Grecs continuaient alors à demander aux marchands étrangers quelques objets de luxe, ceux-ci leur arrivaient en trop petit nombre pour fournir des modèles au plus populaire et au plus fécond de tous les arts, à la céramique.

Il n'en est plus tout à fait de même pour la poterie du Dipylon. Quand on fait l'inventaire du mobilier des tombes du Céramique, on y rencontre l'ivoire et la terre émaillée, avec des inscriptions en caractères égyptiens (fig. 25, 26); on y trouve des diadèmes où est figuré un motif cher au décorateur oriental, le lion qui se jette sur le cerf[1]. Lui

1. *Athen. Mitth.*, 1893, p. 109-110.

aussi, à ce moment, le peintre céramiste commence à subir cette influence. Mais il n'y cède que comme à regret. Il connaît mal l'art d'outre-mer ; ses plus grandes hardiesses ne vont qu'à y prendre tel ou tel détail qui, détaché de l'ensemble dont il faisait partie, n'est point en harmonie avec ce qui l'entoure. Nous avons déjà eu l'occasion de citer un curieux exemple de ces maladresses : c'est le vase où l'artiste a introduit, entre des groupes de danseurs et de musiciens, l'image de deux fauves affrontés qui tirent à pleine gueule, chacun de son côté, sur le corps d'un homme qu'ils ont saisi dans leurs mâchoires (fig. 66). Rien de plus gauche que l'exécution de ce motif. La position que le dessinateur a donnée à l'homme, suspendu en l'air entre les deux fauves, est tout à fait invraisemblable. Quant aux animaux, on ne sait d'abord à quelle espèce les rattacher. A leurs longues oreilles, aux proportions effilées du museau et du corps, on dirait des loups. Il n'y a pas trace de crinière. C'est pourtant, on le devine au dessin des pattes, le lion que le peintre a voulu représenter ; mais il n'a jamais vu le lion. S'il l'avait aperçu bondissant parmi les broussailles, il n'aurait pas oublié de marquer tous les caractères, sauf un seul, qui font l'originalité de ce type. Ces traits si particuliers, l'artiste mycénien les avait saisis avec une intelligente fidélité qui nous a donné à penser que, de son temps, le lion habitait encore les halliers des montagnes de la Laconie, de l'Arcadie et de la Grèce centrale ; mais, depuis lors, quatre ou cinq siècles s'étaient écoulés. La population s'était augmentée ; le maquis avait reculé devant la culture. Le lion avait dû quitter le midi de la péninsule hellénique pour remonter vers les vallées plus sauvages du Pinde, de l'Olympe et du Pangée. Il n'apparaît pas, parmi les animaux de la faune indigène, sur les vases où ceux-ci sont figurés ; il y a donc ici imitation d'un modèle étranger. Ce groupe de deux lions dévorant une proie est, dans tous les arts de l'Orient, un des lieux communs de l'ornementation courante. Une pièce qu'il décorait sera tombée sous les yeux du peintre. Celui-ci aura été tenté par la couleur exotique et la nouveauté du motif. Il se sera hâté d'en tirer parti, sans se demander comment cette scène de meurtre s'accorderait avec le reste du tableau. C'est de mémoire qu'il a reproduit ce thème ; s'il avait eu le modèle sous les yeux, il n'aurait pas altéré à ce point la forme qu'il prétendait copier.

Ailleurs il n'y a pas un contraste aussi marqué, mais le motif d'emprunt ne se rattache pas au sujet de la peinture ; il garde le caractère d'un pur remplissage. Tel est le cas pour une petite coupe

qui provient d'une des tombes du Céramique (fig. 96). Des femmes qui portent à la main des rameaux s'avancent vers un trône, sur lequel on croit distinguer un personnage assis, dieu ou déesse [1]. De l'autre côté du siège, deux guerriers avec leurs armes et une femme qui, agenouillée sur un escabeau, tient un instrument de musique. C'est une scène d'adoration; mais, à la suite de ces acteurs qui jouent un rôle dans la cérémonie, figurent un sphinx et un centaure ailés, qui semblent se battre. Comme celui des lions qui déchirent une proie, ce groupe des deux monstres affrontés est un de ceux dont l'artiste asiatique fait le plus fréquent emploi dans l'ornementation de ses étoffes et de ses coupes de métal [2].



96. — Coupe du Dipylon. Diamètre, 0m,125. *Athen. Mitth.*, 1893, p. 113.

Peut-être faut-il encore reconnaître l'imitation d'un motif de même origine dans le groupe qui meuble un des compartiments du décor d'un vase qui, bien que découvert à Cypre, doit être de fabrique athénienne [3]. On y voit deux chèvres qui se dressent contre un arbre, et, entre leurs pattes, les faons qui cherchent le pis de leurs mères. La même disposition est peinte sur l'un des petits côtés d'une boîte égyptienne, en forme de maison [4]. Enfin, c'est aussi un souvenir de l'art oriental que l'objet qui occupe une partie du champ, dans le registre supérieur d'un cratère du Dipylon. Cette image, nous la détachons de l'ensemble (fig. 97). On y devine

1. Par la manière dont est présentée la figure qui occupe le trône, cette image rappelle celle que nous avons rencontrée à Cypre, sur un vase d'*Ormidia*, qui est d'un art un peu plus avancé (*Histoire de l'Art*, t. III, fig. 523).

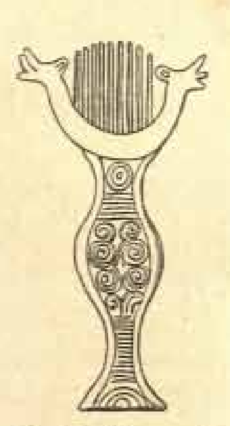
2. *Histoire de l'Art*, t. II, fig. 138, 139, 444, 447; t. III, fig. 552, 565, 625.

3. *Ibid.*, t. III, fig. 514.

4. *Athen. Mitth.*, 1888, p. 302. B. Græf vient de donner une nouvelle preuve de l'origine attique du vase d'*Ormidia*. Ce groupe des deux chèvres dressées contre un arbre, motif qui est rare dans la poterie de style géométrique, il l'a retrouvé à Athènes, sur une pyxis qu'il avait toute raison de croire découverte dans les fouilles du Dipylon (*Athen. Mitth.*, 1896, p. 448-449).

une copie d'un de ces vases de métal que, dans les peintures des tombes égyptiennes, les tributaires syriens offrent en présent aux Pharaons[1]; on retrouve ici les traits qui caractérisent plusieurs de ces vases, la sveltesse de leurs pieds, leur évasement cratériforme, les têtes d'animaux qui font saillie au-dessus des bords, les tiges de papyrus qui jaillissent, à la manière d'un bouquet, du creux de la large coupe. Tout y est, mais étriqué, mais déformé. Le peintre attique avait vu une de ces pièces d'orfèvrerie; mais il n'a su rendre que très imparfaitement l'image qui lui en était restée dans la mémoire[2].

Ces exemples suffiront; ils montrent à quoi se réduit, même pour la période la plus avancée de la vie du style géométrique, la part qui a été faite à l'imitation de l'Orient. Cette part est très faible. Le peintre du Dipylon s'est parfois inspiré de modèles étrangers; mais, dans l'usage qu'il en fait, on devine le caprice et l'accident. Ces motifs exotiques ne sont pas fondus avec ceux qui composent le répertoire traditionnel de l'artiste; ils n'ont pas modifié l'aspect général de son décor. Dans aucun des vases qui nous ont passé sous les yeux, nous n'avons vu se substituer au méandre la guirlande où alternent les fleurs et les boutons du lotus, guirlande qui va, un peu plus tard, devenir la parure obligée de presque tous les vases peints. Les emprunts que nous avons signalés n'ont d'intérêt que comme symptômes d'un changement de goût qui se prépare et qui se manifestera bientôt sur tous les points du monde grec; ils sont trop rares pour que l'historien puisse s'en prévaloir à l'effet de séparer la fabrique du Dipylon des formes plus anciennes du style géométrique. C'est bien de celui-ci que relèvent, sinon par le choix des thèmes, tout au moins par le caractère de l'ornementation et par la facture, tous les vases que nous venons d'étudier.



97. — Motif emprunté au décor d'un vase du Dipylon. *Revue des études grecques*, 1894, p. 120.

Quand s'est accompli le changement que nous avons donné à prévoir, quand le style géométrique a-t-il fait place à un autre style, que caractérisent, outre les progrès du dessin, l'introduction de nombreux motifs empruntés aux modèles orientaux et de thèmes qui le plus souvent sont tirés des mythes épiques? C'est seulement par

1. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 542.

2. Le mérite de ce rapprochement appartient à Pottier (*Revue des études grecques*, 1894, p. 117-132).

voie indirecte que l'on peut essayer de répondre à cette question.

Pour ce qui est de la date initiale, elle est donnée par l'invasion dorienne. Le style géométrique a succédé au style mycénien après la chute des royautés achéennes. Ce serait donc vers la fin du XIe siècle et dans le cours du Xe que le nouveau système d'ornementation aurait commencé de se répandre en Grèce. Le point de départ se laisse apercevoir assez nettement; quant au point d'arrivée, à celui qui marque le terme de ce développement, il est à chercher après les premières Olympiades, et cependant l'embarras est grand lorsqu'il s'agit de le fixer à un demi-siècle ou à un siècle près. On n'a pas trouvé le moindre vestige d'inscription sur aucun vase ni sur aucun débris de vase du style géométrique primitif, de celui qui ne fait pour ainsi dire aucune place à la figuration de la vie. Dans la poterie même du Dipylon, l'écriture ne s'était montrée, jusqu'à ces dernières années, que sous la forme d'un graffite[1]; l'exemple était d'ailleurs unique. Tout intéressant que fût ce texte à divers égards, il n'offrait point un indice sûr à qui voulait dater la pièce; la pointe de l'outil pouvait l'avoir gravé dans la terre longtemps après que l'œnochoé où il figure, vase donné en prix dans des jeux, était sorti des mains de l'ouvrier. Dans le remblai de l'Acropole, on a tout récemment ramassé deux tessons d'une poterie analogue à celle du Dipylon, tessons où se voient quelques lettres, qui ont été tracées au pinceau sur l'argile avec le vernis noir, avant la cuisson[2]; mais, d'autre part, les vases de cette sorte que les musées de l'Europe possèdent par centaines sont tous anépigraphes. Ainsi, même pendant le temps où les ateliers attiques fabriquaient les pièces qui représentent le mieux le style géométrique avancé, si l'écriture n'était pas inconnue, elle n'était pas encore entrée dans l'usage courant, comme elle le sera dans l'âge suivant, quand nous verrons apparaître, sur les vases

1. Ἀθήναιον, 1880, addition au premier cahier; FURTWÆNGLER, *Zwei Thongefæsse aus Athen* (*Athen. Mitth.*, 1881, p. 106-118); STUDNICZKA, *Die altæste Attische Inschrift* (*Athen. Mitth.*, p. 225-230). Une découverte récente semble indiquer que l'on faisait ainsi volontiers collection de poteries qui représentaient le goût des générations antérieures; il s'agit de la grande amphore corinthienne qui a été trouvée, parmi les restes des vases jetés et brisés sur le bûcher funéraire, dans le tumulus qui fut élevé, à Marathon, pour recevoir les cendres des Athéniens tués dans la bataille, en 490; cette amphore ne peut guère être postérieure au milieu du VIe siècle (Δελτίον, 1890, p. 65-71, 123-132, pl. IV; 1891, p. 67, 69, 97; STAÏS, ὁ ἐν Μαραθῶνι τύμβος (*Athen. Mitth.*, 1893, p. 46-63, pl. II-V); HAUVETTE, *Rapport sur une mission scientifique en Grèce* (*Nouvelles archives des missions*, t. II, p. 326-335).

2. BOTHO GRAF, *Ueber die allgemeine Ergebnisse der Vasenfunde von der Akropolis zu Athen* (*Archæolog. Anzeiger*, 1893, p. 17).

où se marque l'influence des modèles orientaux, les légendes explicatives qui donnent les noms des personnages.

On a cherché à dater les vases du Dipylon d'après la forme des navires qui y ont figuré ; on a cru y reconnaître les *pentécontores*, qui n'auraient apparu que vers la fin du VIII[e] siècle. Il n'est pas naturel, a-t-on dit, que, chez un peuple qui ne possédait pas alors de marine militaire, on ait eu l'idée de représenter des combats livrés sur mer. Dans le choix de ce thème et dans la faveur dont il paraît avoir joui, on a voulu trouver l'écho et comme le contre-coup du bruit qu'aurait fait, dans toute la Grèce, la grande bataille navale qui mit aux prises, en 664, les Corinthiens et les Corcyréens[1]. La valeur de ces arguments a été contestée par de très bonnes raisons. Le passage de Thucydide auquel on s'était référé n'a pas le sens qu'on lui attribuait. Les navires que les peintres du Dipylon ont copié ne sont pas des *pentecontores* : ce sont des *dières*. Nous avons d'ailleurs si peu de données sur l'architecture navale chez les Grecs, qu'il nous est imposible de savoir, sauf pour la trière, à quel moment et chez quel peuple tel ou tel type a fait sa première apparition. Ce qui concerne l'effet moral du choc qui eut lieu entre les Corinthiens et les Corcyréens est encore plus problématique[2]. Pourquoi les Athéniens n'auraient-ils pas dès lors été assez adonnés aux choses de la mer pour prendre plaisir à l'image d'un combat naval ?

Si l'on peut espérer sortir de cette incertitude, c'est en suivant une autre voie. Ce qui importe surtout, c'est de savoir si l'art du Dipylon est contemporain de la longue élaboration des poèmes homériques ou s'il a terminé son évolution seulement lorsque l'*Iliade* et l'*Odyssée* avaient déjà pris, à peu de chose près, leur forme définitive, et, dans ce cas, quel intervalle de temps on est en droit de supposer entre l'heure où s'achevait l'épopée et celle où les potiers du Céramique décoraient les vases qui sont les chefs-d'œuvre du style géométrique.

Il y a, dans les scènes peintes sur ces vases, plus d'un trait qui répond aux descriptions de l'épopée. L'armement des guerriers qui y figurent est le même que celui des héros d'Homère ; ils ont le glaive pendu à la ceinture et, autour du mollet, les *cnémides* ou jambières. Leur longue chevelure, comme celle des Achéens du poète, tombe sur les épaules. Les habitudes, à beaucoup d'égards, semblent pareilles. Un thème souvent traité dans l'épopée, c'est le récit d'expéditions entreprises en vue du pil-

1. KROKER, *Zeit und Heimat der Dipylonvasen* (*Jahrbuch*, 1886, p. 106-113).
2. PERNICE, *Ueber die Schiffsbilder auf den Dipylonvasen*, p. 304-306 (*Athen. Mitth.*, 1892)

lage, par une bande de hardis compagnons[1]. Or plusieurs des peintres de nos vases paraissent faire allusion à des aventures de ce genre (fig. 63, 70). Quand furent exécutés ces tableaux, la piraterie était encore dans les mœurs. Il en est de même pour les rites funéraires. Dans les tableaux qui retracent la pompe des obsèques, on voit le mort étendu sur un lit de parade comme l'est Patrocle dans l'*Iliade*[2]. A Athènes comme devant Troie, il semble qu'une course de chars fasse partie du programme; on peut interpréter comme une préparation à la course le défilé des chars qui est représenté sur les vases (fig. 7), et se demander si les trépieds qui s'y voient aussi ne sont pas les prix destinés aux vainqueurs (fig. 8)[3]. Sur plus d'une pièce, le peintre a dessiné des chœurs de danse, sembla-



98. — Fragment du décor d'une amphore. Musée d'Athènes. *Arch. Zeitung*, 1885, p. 139.

bles à ceux qui décoraient une des zones du bouclier d'Achille (fig 59, 96). Il n'est pas jusqu'à de menus détails qui ne témoignent la conformité des usages. Dans un de ces vases en forme de boîte dont nous avons donné des exemples (fig. 46, 68), le couvercle et les bords de la panse sont percés de trous qui se correspondent, pour recevoir un cordon à l'aide duquel le couvercle était relié au récipient[4]; c'est par ce procédé, on s'en souvient, qu'Ulysse fermait son coffre.

Si certaines pratiques sont ainsi communes aux contemporains d'Homère et aux potiers du Dipylon, il y a pourtant des différences. Certains progrès se sont accomplis depuis le moment où s'est clos le

1. *Odyssée*, III, 73-105; IX, 38-61, 254; XIV, 85-86, 221-234; XV, 387, 427; XVII, 423-444, etc.
2. *Ibid.*, XVIII, 352.
3. *Iliade*, XXII, 164; XXIII, 259, 264, 513.
4. *Monumenti*, t. IX, pl. XL, 2 et 2*a*; *Annali*, 1872, p. 150.

cycle épique. Les héros de l'épopée n'attelaient qu'à deux chevaux[1]; sur les vases il y a des quadriges (fig. 98). L'*Iliade* et l'*Odyssée* ne connaissent le cheval que comme bête de trait; sur plusieurs vases du Dipylon, on voit des cavaliers (fig. 99 et 100). Enfin, la forme des navires a changé. D'après les épithètes que la langue épique applique aux navires, on a l'impression que, dans ceux-ci, la carène décrivait une courbe qui était sensiblement égale à l'avant et à l'arrière. Ce que l'on devine, ce sont de lourds bâtiments, aux larges flancs, plus faits pour le transport des marchandises et des hommes que pour des mouvements rapides et agressifs, pour des manœuvres semblables à celles qu'exécutera plus tard la trière[2]. Au contraire, ces évolutions et ces chocs meurtriers paraissent déjà possibles avec les navires représentés sur les vases du Céramique; leur proue se prolonge, sous l'eau, en s'effilant (fig. 49, 63). L'extrémité de cette pièce devait faire éperon, être recouverte d'une armature de métal ou munie d'une pointe de fer ou de bronze.



99. — Coupe du Dipylon. Musée d'Athènes. *Athen. Mitth.*, 1893, pl. VIII, 2.



100. — Fragment du décor d'un cratère. Musée d'Athènes. *Athen. Mitth.*, 1892, pl. X.

Enfin, sur les vases les plus récents du Dipylon, à la place du grand bouclier mycénien à bords échancrés, on voit déjà se montrer le petit bouclier rond qui seul sera représenté sur les vases de l'âge sui-

1. Les attelages à quatre chevaux ne sont mentionnés que dans des passages qui paraissent être des interpolations. Helbig, *l'Épopée*, p. 165, note 2.

2. Helbig, *l'Épopée homérique*, ch. II. Tout au plus y a-t-il, dans une des parties les plus modernes de l'*Odyssée*, un épisode qui, sans que l'éperon y soit mentionné, semble s'expliquer d'une manière plus satisfaisante par l'hypothèse d'un navire muni de cet appendice. Il s'agit de l'attaque que les prétendants préméditent contre Télémaque (*Odyssée*, IV 669-672; 842-847; XV, 28-30, XVI, 351-357; 364-370). Ils se proposent de se mettre en embuscade pour se jeter, quand il voudra rentrer dans le port d'Ithaque, sur son navire et pour le couler. La tentative semble avoir plus de chance de succès si le vaisseau chargé de l'attaque est armé d'une de ces pointes.

vant (fig. 58). Les poteries du Dipylon portaient donc la marque d'une civilisation qui est plus avancée que celle dont l'image se réfléchit dans l'épopée. Or, de l'ensemble des recherches auxquelles a donné lieu la question homérique, il paraît résulter que la date assignée par Hérodote à Homère est encore la plus vraisemblable : c'est dans le courant du IXe siècle que se serait clos le cycle épique. Pour rendre raison du changement qui s'est introduit dans les habitudes du monde grec entre ce moment et celui où les vases du Dipylon ont été fabriqués, il faut supposer que, dans l'intervalle, plusieurs générations se sont succédé, et l'on se trouve ainsi conduit à placer vers le commencement du VIIIe siècle l'heure où cet art aurait atteint son apogée. Dès la fin de ce siècle, il a dû commencer à passer de mode. Il n'y a pas d'inscriptions sur ces vases, tandis que dès le VIIe siècle on écrivait déjà sur le bronze des dédicaces, des lois et des traités; or il était plus aisé de tracer quelques lettres sur l'argile, avec la pointe du pinceau, que de les graver dans le métal.

Nous avons encore une autre raison de croire que l'activité créatrice de l'art du Dipylon ne s'est pas prolongée beaucoup au delà des premières Olympiades : c'est le caractère des thèmes qu'il traite. On n'y trouve pas de sujets tirés de l'épopée. C'est que celle-ci ne s'est pas encore emparée de l'esprit grec; elle ne lui a pas encore imposé l'habitude de couler toutes ses pensées dans les moules qu'elle a dressés. Dès lors cependant elle existait; mais, de l'Ionie où elle était née, elle n'avait pas encore été portée, par la voix des rapsodes, dans toutes les cités grecques, des rivages de la Scythie et de la Thrace à ceux de l'Afrique, de la Sicile et de l'Italie. Il lui a fallu un temps assez long pour se répandre ainsi en tous sens, pour accréditer partout sa langue et ses fictions, pour achever de faire la conquête de toutes les imaginations. Les légendes jointes aux figures apparaissent avec les vases où se laissent reconnaître des épisodes empruntés soit à l'*Iliade* et à l'*Odyssée*, soit à des poèmes aujourd'hui perdus, et, d'après la forme des lettres et l'orthographe, les épigraphistes ne croient pas pouvoir faire remonter beaucoup au delà de l'an 600 les plus anciens de ces vases à inscriptions.

Entre les poteries du Dipylon et la céramique qui se distingue par l'adoption des nouveaux thèmes et l'insertion des légendes explicatives, il faut trouver place pour toute une autre série de vases, pour ceux que l'on appelle *proto-attiques*. On désigne ainsi des vases qui n'offrent encore que peu d'inscriptions et de scènes d'un caractère mythique, mais où

s'est réduite la part faite au décor linéaire, où le dessin a de plus libres allures, où commencent à se montrer des motifs fournis par des modèles orientaux : les palmettes, les lions, les sphinx et les griffons. Admettons que cet art de transition, avec son style mixte et indécis, représente l'effort de deux ou trois générations de potiers ; c'est vers la fin du VIIIe siècle que le peintre céramiste se serait enhardi à élargir son répertoire et à modifier sa facture. A partir de ce moment, les progrès ont été continus et rapides ; l'art est emporté dans l'élan général ; il subit le contre-coup du mouvement d'expansion qui sème les colonies grecques sur toutes les côtes de la Méditerranée. Pendant la période précédente, ces progrès devaient avoir été beaucoup plus lents, à peine sensibles d'une génération à l'autre.

§ 2. — LE MÉTAL

C'est d'après les monuments, d'après eux seuls, que nous avons étudié la céramique. Homère connaît le tour du potier ; le jeu de cet instrument lui a fourni la matière d'une vive comparaison[1] ; mais nulle part il ne fait allusion au décor des vases de terre. Le poète n'a pas d'yeux pour des produits dont la matière est sans valeur et que l'atelier du céramiste livre par centaines. Ce qui éveille sa curiosité, ce qu'il décrit avec insistance pour amuser ceux qui l'écoutent, ce sont les ouvrages de grand prix où les métaux précieux forment des alliages variés, où ils se juxtaposent pour donner d'heureux mélanges de tons, des effets imprévus et surprenants. L'art de l'orfèvre est un art aristocratique, dont les chefs-d'œuvre se transmettent de père en fils ou se gardent dans les trésors des princes. Les belles armes, les belles coupes d'or ou d'argent, les beaux bijoux, voilà ce qui provoque l'admiration, ce dont la possession rehausse la gloire des héros. Le reste, ce qui, comme le vaisseau d'argile, fait partie du mobilier de n'importe quelle humble maison, n'a pas sa place marquée dans ce monde du mythe et de la merveille où l'imagination du poète transporte celle de ses auditeurs. Les deux poèmes fournissent donc, sur l'histoire des arts du métal, des renseignements qui complètent ceux que l'on doit aux découvertes faites dans les tombes.

Un des traits qui distinguent le plus nettement l'âge mycénien, c'est

1. *Iliade*, XVIII, 600.

l'introduction dans l'usage d'un métal nouveau, le fer. Celui-ci n'a laissé que de très faibles traces à Mycènes ; on ne l'y a rencontré que dans des sépultures qui appartiennent aux derniers temps de la période primitive[1]. Au contraire, l'*Iliade* et l'*Odyssée* font souvent mention du fer ; mais les héros n'y ont encore que des armes de bronze.

Tout au plus peut-on citer la massue de fer de l'Arcadien Arcithoos et la pointe de flèche en fer de Pandaros[2]. Une épée de fer, nulle part il n'en est question ; mais c'est déjà de fer que sont faits les outils, tels que la hache ou le *sképarnon*, qui servent à travailler le bois[3]. Ce sont aussi des haches de fer qu'Achille donne en prix dans les jeux auxquels il préside et que Télémaque dispose dans la grande salle du palais pour le tir de l'arc[4].

Les tombes du Dipylon témoignent d'autres habitudes. Là, l'épée est toujours de fer ; il en est de même des couteaux et des pointes de flèche[5] ; mais on aurait tort d'en conclure qu'il faille nécessairement supposer un très long intervalle de temps entre l'heure où s'est fermé le cycle épique et celle où s'est ouvert ce cimetière. Le peintre céramiste reproduisait les spectacles qu'il avait sous les yeux, tandis que les chanteurs épiques s'attachaient à représenter un passé déjà lointain. Si Homère prête à ses héros l'épée de bronze, c'est qu'il sait que celle-ci était l'arme des héros d'autrefois, de ceux dont il raconte les prouesses ; en la leur attribuant, il fait, à sa manière, ce que nous appelons de la couleur locale ; quand fleurit la poésie épique, l'épée de fer était peut-être déjà entrée dans l'usage. C'est ce que donnerait à penser un trait qui ne semble pas s'accorder avec la donnée générale des deux poèmes. Nous voulons parler d'un vers qui revient deux fois dans l'*Odyssée* :

αὐτὸς γὰρ ἐφέλκεται ἄνδρα σίδηρος[6].

« Par lui-même, le fer entraîne l'homme », c'est-à-dire, « quand l'homme a le fer en main, il se trouve, même sans le vouloir, entraîné à commettre des actes de violence ». Cette formule, elle n'a pu naître et tourner au proverbe que dans un siècle où, pour se battre, on se servait surtout du fer : *le fer*, c'est ici, par excellence, l'arme qui tue.

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, 590, 954-955.
2. *Iliade*, VII, 123, 141-144.
3. *Iliade*, IV, 485 ; *Odyssée*, IX, 391-3.
4. *Iliade*, XXIII, 850 ; *Odyssée*, XIX, 578, 587 ; XXI, 3.
5. *Athen. Mitth.*, 1892, p. 297 ; 1893, p. 108, 139.
6. *Odyssée*, XVI, 294 ; XIX, 13.

Il n'y a là que l'apparence d'une contradiction. Par ses origines, l'épopée remonte au règne exclusif du bronze; mais, quand elle s'est achevée, c'était déjà au fer que l'on demandait presque tous les services que l'on attendait autrefois du bronze. Ce fer, les Grecs le travaillaient eux-mêmes. C'est ce que suffirait à démontrer une comparaison empruntée aux procédés de la trempe dans l'eau froide; « c'est là, dit le poète, ce qui donne au fer toute sa force[1] ». Écoutez encore Achille, lorsqu'il présente le disque de fer que les concurrents devront faire rouler sur le sable de la grève. « Ce disque sera le prix du vainqueur, et celui-ci, quelle que soit l'étendue de son domaine, trouvera dans cette masse de métal, pendant cinq ans au moins, de quoi fabriquer tous les outils dont auront besoin ses bergers et ses laboureurs[2]. »

Si, dès le IXe siècle, c'était du fer que l'on usait pour façonner tous les instruments destinés à fendre ou à tailler la terre et la pierre, le bois et la chair vive, on continuait, alors même, à tirer du bronze des partis très variés. Fondu et coulé dans un moule, il fournit au sculpteur une matière moins exposée aux chances de destruction que l'argile et d'un travail plus aisé que le tuf calcaire ou que le marbre. Battu au marteau, il prend toutes les formes que veut lui donner l'ouvrier; il s'étire et s'allonge en baguettes, en tiges rondes ou carrées qui sont aptes à composer toute espèce d'objets de toilette ou d'ustensiles de ménage. Il ne se laisse pas moins aisément réduire en bandes plates, en feuilles plus ou moins minces qui, couvertes de dessins gravés à la pointe ou repoussés au ciseau, s'appliquent, à l'aide de clous, sur le bois, et servent de revêtement aux boucliers, aux chars, aux coffres, aux meubles de toute sorte. Traité par le procédé de l'emboutissage, le même métal donnait ces grands chaudrons (λέβητες) qui formaient la partie supérieure des trépieds. Pour les vaisseaux du même genre qui servaient aux usages domestiques, pour la batterie de cuisine, on se contentait du cuivre; celui-ci coûtait moins cher et était plus malléable.

L'argent et l'or trouvaient leur emploi dans les objets de luxe. Il ne semble pas que, du temps d'Homère, il y ait eu quelque part, dans le monde grec, des accumulations de métaux précieux comparables à celles qui s'étaient produites, au cours de l'âge antérieur, dans les châteaux des princes achéens. C'est ce dont témoigne le souvenir qu'avait laissé, dans la tradition, l'extraordinaire richesse de Mycènes;

1. *Odyssée*, IX, 391-393.
2. *Iliade*, XXIII, 831-835.

c'est aussi ce que l'on devine au langage que tient le poète, quand il a l'occasion de mentionner des armes de prix ou des pièces d'orfèvrerie. Il ne manque guère d'en attribuer l'exécution soit à Héphæstos, l'artiste divin, soit aux Phéniciens; il en parle avec une admiration qui donne à penser qu'il n'avait pas sous les yeux beaucoup d'ouvrages de ce genre. Au contraire, ceux-ci existaient en si grand nombre dans les trésors des Perséides et des Pélopides, qu'un contemporain de ces princes n'aurait pas, à ce propos, laissé percer la surprise dont nous croyons sentir la trace dans les descriptions de l'épopée.

Au cours des troubles, des luttes, des déplacements de tribus qui furent la conséquence de l'invasion des hommes du Nord, les réserves de métaux précieux que les chefs des vieilles dynasties avaient formées dans leurs trésors durent bien vite disparaître. Les tombes gardèrent leur dépôt; mais, des ouvrages d'orfèvrerie ou de joaillerie qui n'avaient pas été confiés à ce sûr abri, la plupart furent mis au pillage, brisés ou fondus; bien peu d'entre eux purent passer intacts entre les mains des vainqueurs ou être conservés par les héritiers de leurs anciens possesseurs. Il dut pourtant y avoir des épaves de ce naufrage; dans plusieurs des ouvrages du métal que décrit l'épopée, on incline à reconnaître les thèmes et les motifs de l'industrie mycénienne. Voici, par exemple, la *stéphané*, le diadème d'or que, pour faire plaisir à Zeus, Héphæstos a fabriqué afin d'en orner la tête de Pandore :

> Dans le métal, il cisela beaucoup d'ornements variés, admirables à voir,
> les animaux, tous ceux que nourrissent la terre et la mer.
> Il en mit beaucoup; le travail était des plus élégants;
> c'était une merveille : on eût dit des êtres doués de la vie et de la voix[1].

On est bien loin ici de la sécheresse du style géométrique; c'est d'un autre esprit que s'inspire cet effort pour reproduire, dans leur diversité, les formes du monde organique. Dans l'ornementation du diadème de Pandore, les poissons ne pouvaient être seuls à représenter la faune maritime; à côté d'eux devaient figurer les poulpes, les argonautes, tous ces types étranges qui à Mycènes meublaient les champs des bijoux et ceux des vases d'argile.

Nous avons, à propos de la sculpture, mentionné le groupe qui décorait la face extérieure de la fibule d'Ulysse, un chien tenant entre ses pattes un faon qui se débat[2]. Ce thème, nous l'avons rencontré

1. Hésiode, *Théogonie*, 578-584. Le mot πολλὰ est répété deux fois.
2. *Odyssée*, XIX, 226-231. Voir plus haut, p. 119.

plus d'une fois, dans les monuments mycéniens; nous y avons vu un lion, un sphinx ou un griffon qui étrangle un cervidé[1].

Un des ouvrages que le poète décrit avec le plus de complaisance, c'est la cuirasse d'Agamemnon[2]. Elle a été donnée par Kinyras, roi de Cypre; on est donc tenté d'y voir un produit de l'industrie phénicienne. Nous n'avons d'ailleurs pas trouvé à Mycènes les serpents qui se dressaient sur chacune des deux plaques dont la réunion, opérée au moyen de lanières, protégeait le buste du guerrier; c'est dans la céramique du Dipylon que, sur plusieurs vases, nous avons rencontré un motif de ce genre (fig. 69, 89). En revanche, dans la cuirasse, le mode d'exécution du décor rappelle les procédés de l'ouvrier mycénien. La technique est celle même que nous avons étudiée dans les célèbres poignards qui sont sortis des tombes de l'Acropole à Mycènes[3]. Ici et là, un métal blanc, le *cassiteros*, l'or et le *kyanos* ou bleu de cuivre, appliqués sur une plaque de bronze, formaient une sorte de mosaïque. Les serpents étaient en *kyanos:* or nous savons, par la frise du palais de Tirynthe, quel rôle important jouait, dans l'ornementation, cette matière, que le commerce tirait de l'Égypte et surtout de Cypre[4]. Avec cet émail bleu, on paraît avoir aussi employé un émail blanc, que l'on appelait *titanos;* dans sa description du bouclier d'Hercule, Hésiode mentionne le *titanos* à côté de l'ivoire et de l'électrum, dont il paraît opposer la blancheur à l'éclat de l'or[5].

La langue épique emploie souvent, à propos d'ouvrages d'orfèvrerie, certaines expressions qu'il ne faut pas prendre à la lettre. Elle mentionne des bâtons et des sceptres, des navettes et des fuseaux, des paniers et des sièges en or[6]. La corbeille à tapisserie d'Hélène, les tables de Circé, le coffre dans lequel Héphæstos conserve ses outils, seraient en argent[7]. Ce n'est là qu'une manière de parler. Peu importe au poète la nature, la composition intime du corps qui s'offre à ses regards. Partout où il a vu briller le jaune de l'or ou la douce blancheur de l'argent, il signale ces métaux, sans se demander ce qu'il y a derrière les surfaces dont l'éclat caresse et charme ses yeux. Ce qui le touche, ce

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 403, 405, 409, 414, 428[a], pl. XVI, 3, 21.
2. *Iliade*, XI, 19-28. Sur le décor de la cuirasse, voir Helbig, *l'Épopée*, p. 491-493.
3. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 779-784, pl. XVII, XVIII, XIX.
4. *Ibid.*, t. VI, p. 545-546, 559-560.
5. Hésiode, *Bouclier*, v. 141-143; Studniczka, *Ueber den Schild des Herakles*, p. 52, n° 5.
6. *Odyssée*, XVI, 172; XXIV, 2; V, 87; X, 277, 334; *Iliade*, I, 14; II, 268; *Odyssée*, XIX, 91, 569; IV, 131; V, 62, 355; *Iliade*, VIII, 436, 442; XIV, 238.
7. *Odyssée*, IV, 125, 131; X, 354; *Iliade*, XXIII, 412.

qu'il traduit, c'est sa sensation visuelle, c'est l'impression qu'il a reçue. La plupart des meubles ci-dessus énumérés sont de ceux que jamais, dans la vie réelle, lors même que le goût du luxe a été le plus répandu, on n'a fabriqués en or ou en argent massif, mais que l'on a volontiers dorés ou argentés : tels les sceptres et les sièges, les tables et les coffres. Ce qui suffirait d'ailleurs à lever tous les doutes, c'est que le poète emploie ces mêmes expressions, χρύσεος, ἀργύρεος, à propos d'autres objets où le métal n'a pu jouer qu'un rôle, celui de revêtement. Il parle de rênes d'or[1]; mais des rênes ne peuvent avoir été faites que d'une matière élastique et souple, telle que le cuir. Même observation pour les sandales, les pendants d'épée, les baudriers, auxquels sont attachées les mêmes épithètes. Ce qui se comprend, c'est que, dans certains cas, on ait, au moyen d'une colle ou par un procédé analogue à celui de la damasquinure, appliqué sur ces courroies de minces feuilles d'or ou d'argent. Quant aux coffres, aux tables, à la caisse des chars, on y fixait, par de petits clous, des bandes de métal sous lesquelles se cachait le bois. Des fragments très nombreux de ces garnitures ont été retrouvés dans les fouilles du Dipylon et surtout dans celles de Dodone et d'Olympie (fig. 84, 85).

Une matière que l'orfèvre et le joaillier faisaient entrer dans la composition des plus soignés de leurs ouvrages, c'est ce qu'Homère appelle le κασσίτερος. Ce mot, on le traduit d'ordinaire par *étain*: mais on n'a jamais retrouvé en Grèce aucun objet datant soit de l'âge primitif, soit de l'âge classique, où l'étain soit employé pur[2]. D'où que la Grèce le tirât, l'étain lui venait de trop loin et en quantités trop faibles pour que l'on y ait songé à en user comme des autres métaux, de ceux dont les gisements étaient à la portée de la main; on paraît ne s'en être servi que pour le mélanger au cuivre, afin d'obtenir ainsi un alliage précieux entre tous, le bronze.

Il a d'ailleurs été démontré, par le plus autorisé des historiens de la métallurgie, que le mot grec κασσίτερος et le mot latin *stamnum* n'ont pris que très tard, le premier sous les Ptolémées et le second dans les derniers temps de l'empire romain, le sens spécial et nettement défini que nous attribuons aujourd'hui au mot *étain*, dérivé de *stamnum*[3]. La

1. Χρυσήνιος, épithète d'Artémis et d'Arès, *Iliade*, VI, 205; *Odyssée*, VIII, 285.

2. Tout ce que trouve à citer Helbig, c'est une ceinture en bronze, découverte dans la nécropole d'Alifæ (Samnium), sur laquelle on croit apercevoir des traces d'étamage (*l'Épopée*, p. 363, n° 1).

3. Berthelot, *Introduction à l'étude de la Chimie des anciens et du moyen âge*, p. 250-251. *La Chimie au moyen âge*, t. I, p. 367-368.

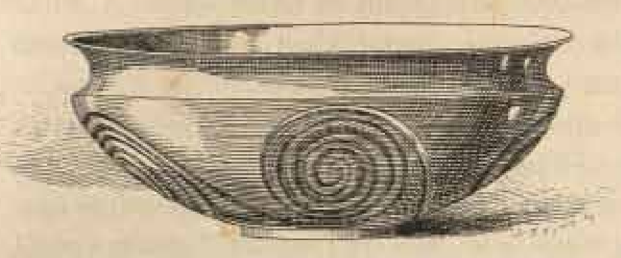
pratique des ateliers devait savoir distinguer l'étain des autres métaux; mais, dans l'usage courant de la langue, il était traité comme une simple variété du plomb : c'était le *plomb blanc*, par opposition au *plomb noir*, le plomb proprement dit. Quant au terme *stamnum*, Pline l'applique tantôt à l'étain véritable, tantôt à un minerai de plomb argentifère qui ne renferme pas une parcelle d'étain[1].

Ce qui est donc vraisemblable, c'est que, pour les contemporains d'Homère, ce mot κασσίτερος désignait un alliage d'argent et de plomb, qui contenait peut-être aussi quelques parties d'étain. La teinte que donnait cet alliage était autre que celle de l'argent; l'artiste variait ainsi les tons.

S'il résulte de ces descriptions que les ouvriers du métal étaient les continuateurs de leurs devanciers mycéniens, il n'en ressort pas moins que, comme ceux-ci, ces ouvriers étaient en relation avec les ateliers phéniciens, d'où ils tiraient des ouvrages qui leur servaient de modèles. C'est Thoas, roi des Thraces de Lemnos, qui reçoit comme présent, des marins de Sidon, un cratère d'argent, « le plus beau qu'il y eût sur la terre »[2]. C'est Ménélas, auquel Phædimos, roi des Sidoniens, a donné un autre vase de même matière et de même forme, dont les lèvres sont bordées d'un cercle d'or[3]. La cuirasse d'Agamemnon vient de Cypre, terre à demi phénicienne. Il y a aussi le collier d'or et d'ambre que montrent aux femmes, pour s'introduire dans la maison du roi, les marchands phéniciens qui dérobent Eumée tout enfant[4]. C'est un de ces amples colliers à plusieurs rangs qui, ornés de bulles, tombaient jusque sur la poitrine, entre les seins, et que l'on appelait *hormoi;* nous en avons trouvé à Cypre plus d'un exemple[5]. On voit, dans l'épopée, les Phéniciens visiter l'Égypte[6], et en même temps la Crète[7], Lemnos[8], Ithaque[9] et les Cyclades[10]. Leurs navires sont partout, dans le bassin oriental de la Méditerranée. Ces données s'accordent avec les traditions qui, chez les Grecs, rattachaient la naissance et les progrès de la métallurgie à l'intervention d'ouvriers plus qu'humains,

1. Pline, *H. N.*, XXIV, 47.
2. *Iliade*, XXIII, 741-745.
3. *Odyssée*, IV, 615-619.
4. *Ibid.*, XV, 460.
5. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 196.
6. *Odyssée*, XIV, 288.
7. *Ibid.*, XIII, 273.
8. *Iliade*, XII, 745.
9. *Odyssée*, XV, 482.
10. *Ibid.*, XV, 415.

les Cabires et les Telchines, auxquels le mythe assignait comme domiciles celles des terres grecques qui avaient été le plus fréquentées par les Phéniciens. Il promenait les Telchines de l'île de Crète à celle de Rhodes et à celle de Cypre. Quant aux Cabires, il les plaçait en Béotie, à Thasos, à Lemnos, à Imbros et surtout à Samothrace, où, jusqu'aux derniers jours de l'antiquité, leur sanctuaire et les mystères que l'on y célébrait furent en grand honneur.



101. — Coupe d'or. Diamètre, 0m,096. Musée Britannique. Evans, fig. 1b.

Les monuments confirment les inductions que nous avons tirées de l'étude des poèmes. Ils sont en petit nombre ; mais ils présentent le double caractère que nous avons cru saisir dans les ouvrages que décrit le poète. On y sent à la fois l'influence persistante de l'industrie mycénienne et celle des arts de l'Orient. Quant au style géométrique, le seul que pratique alors le peintre céramiste, il n'a eu sur les habitudes et sur le goût de l'orfèvre qu'une faible action. Tout ce qui le rappelle, ce sont, de loin en loin, quelques détails d'importance secondaire, tels que des encadrements dans la composition desquels entre le méandre, tels encore que des figures où se retrouvent les altérations systématiques de la forme qui sont propres au dessin des décorateurs du Dipylon.



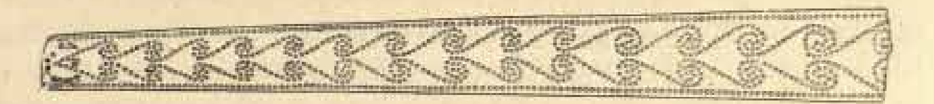
102. — Vue du dedans de la coupe. Evans, fig. 1a.

Pour justifier ces assertions, il suffit d'examiner les pièces dont se compose un trésor qui a été acquis, en 1882, par le Musée Britannique[1]. Tout ce que l'on sait de ces objets, c'est qu'ils ont été recueillis

1. Une description très complète et très exacte de toutes les pièces qui composent ce trésor a été donnée par M. Arthur J. Evans, sous ce titre : *A Mykenæan treasure from*

ensemble à Égine. Selon toute apparence, ils formaient le mobilier d'une tombe; mais sur quel point de l'île était cette sépulture et quelle en était la disposition? C'est ce que peut-être nous ignorerons toujours. En provoquant les fouilles clandestines, les rigueurs inintelligentes de la loi grecque vont contre leur but : elles ne réussissent pas à empêcher les antiquités de franchir la frontière; mais elles privent les archéologues de renseignements précieux que, sans ces vaines menaces, on n'aurait aucune raison de leur refuser.

L'or est le seul métal qui soit entré dans la composition de ces bijoux; il s'y mêle à des cornalines, à des améthystes et à des pâtes de verre. Ce qui frappe tout d'abord, ce sont les traits qui rappellent les motifs et les procédés de l'art mycénien. Voici une coupe d'un or très pur, qui pèse 83gr,6 (fig. 101 et 102). Elle n'avait qu'une anse; on voit les trois trous qui servaient à l'insertion de cette poignée. La forme de



103. — Fragment d'un bandeau d'or. Longueur, 0m,16. Evans, fig. 16.

la tasse n'est pas celle qu'affectent les gobelets qui ont été ramassés dans les tombes de Mycènes : elle est plus aplatie; mais ce qui fait la ressemblance, c'est le décor. Il se compose d'une rosace en étoile, qui occupe le fond du vase, et de quatre spirales reliées l'une à l'autre, qui sont symétriquement disposées à l'entour, sur la paroi. A Mycènes, une aiguière offre le même genre d'ornement[1].

Ce même motif décore un bandeau dans lequel on reconnaît, réduit à une moindre largeur, un de ces diadèmes qui ceignaient à Mycènes le front des morts (fig. 103)[2]. La forme et le mode d'attache sont pareils. Il y a aussi à Mycènes des exemples de dessins tracés au pointillé[3].

Ce qui, plus que toute autre chose, évoque ici le souvenir de Mycènes, ce sont des plaques d'or, du genre de celles qui sont sorties par centaines des fosses de l'enclos funéraire[4]. A Égine, on a recueilli

Ægina (*Journal of Hellenic studies*, t. XIII, 1892-1893, p. 195-226). S. Reinach, *la Sculpture en Europe avant les influences gréco-romaines*, p. 95-98 (in-8, 1896).

1. *Histoire de l'Art*, t. V, fig. 524.
2. *Ibid.*, t. VI, fig. 538, 539.
3. Schliemann, *Mycènes*, fig. 370.
4. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 540-543.

cinquante-quatre exemplaires d'un même modèle (fig. 104). Au milieu, il y a une rosace à huit feuilles, qui s'encadre dans une bordure où nous retrouvons la spirale. Ici comme dans les rondelles ramassées par Schliemann, on aperçoit de très petits trous placés dans le voisinage de la circonférence. Elles aussi, les plaques d'Égine, ont dû, cousues sur le vêtement, recouvrir d'une étincelante carapace quelque cadavre royal. Enfin, on remarquera des anneaux en or massif dont le galbe est le même que celui des bagues de Mycènes (fig. 105)[1]; mais il n'y a point ici de chaton avec image. Les anneaux sont plus simples, comme les plaques et les diadèmes sont de plus faible dimension, comme les dessins ont moins de relief et de franchise.



104. — Plaque d'or. Grandeur réelle. Evans, fig. 14.

Ce n'est pas seulement par le choix des types que l'orfèvre d'Égine se rattache à celui de Mycènes; il a hérité de lui certains procédés. On retrouve ici le verre bleu de Tirynthe, le *kyanos* d'Homère. Sur la face externe de plusieurs des anneaux, le dessin a été gravé à l'intaille, dans l'épaisseur du métal. Des morceaux très menus de cette pâte ont été ensuite insérés dans les creux; il en subsiste quelques parcelles. On obtenait ainsi à peu près l'effet de nos émaux champlevés. Un autre emprunt à la technique antérieure, c'est la précaution prise de doubler les plaques travaillées ou repoussées. On donne ainsi à l'ouvrage plus de solidité; c'est ainsi qu'ont été montés les gobelets de Vaphio[2]. Le même procédé a été appliqué ici à plusieurs des pièces du trésor. La feuille qui fait doublure est un peu plus grande que l'autre; le bord en est replié, en façon d'ourlet, par-dessus le contour de celle qui a reçu l'ornementation.



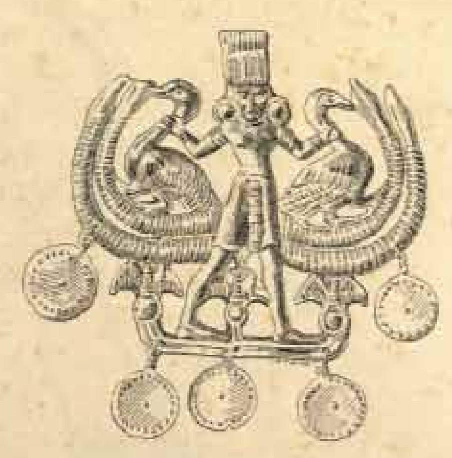


105. — Deux bagues d'or. Evans, fig. 19 et 21.

A côté des objets que l'on pourrait presque croire issus de quelque atelier mycénien, il y en a d'autres où l'imitation des types orientaux est très sensible, plus sensible qu'elle ne l'est d'ordinaire à Mycènes. Tel est le cas pour un bijou, sans doute pour un pendant de collier. Le motif, c'est un personnage debout, dans une sorte de barque, entre quatre tiges qui s'arrondissent autour de lui et qui se terminent par un bouton; chacun de ses bras étendus serre par le col un ca-

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 420, 421, 549.
2. *Ibid.*, t. VI, p. 785.

nard (fig. 106). On remarquera les plumes qui surmontent la tête; sans reproduire une disposition qui soit particulière à tel ou tel dieu, elles font songer à la coiffure de plusieurs divinités égyptiennes. Dans les deux anneaux qui ressortent à droite et à gauche du cou, on croit voir un rappel des grosses boucles que forme la chevelure d'Hathor. Rien n'est plus conforme à la mode égyptienne que l'arrangement des bracelets, posés dans le voisinage de l'épaule et au poignet. Les jambes et le torse sont nus. Pour tout vêtement, un pagne roulé autour des reins; c'est la *shenti*, avec la large bande d'étoffe rayée qui tombe par devant, jusqu'à la hauteur du genou. En Égypte, cette bande se termine, dans le costume des dieux et des rois, par une série d'uréus; ici cet ornement fait défaut. Suivant la règle que suit constamment l'art égyptien, c'est la jambe gauche que la figure porte en avant. Enfin, au centre et aux deux bouts, la barque est décorée de fleurs de lotus. Une barque dont l'avant et l'arrière offrent ce même dessin se rencontre souvent, servant de support, soit dans des ouvrages égyptiens[1], soit dans ces ouvrages de style égyptisant que les Phéniciens ont semés sur les côtes de la Méditerranée[2].



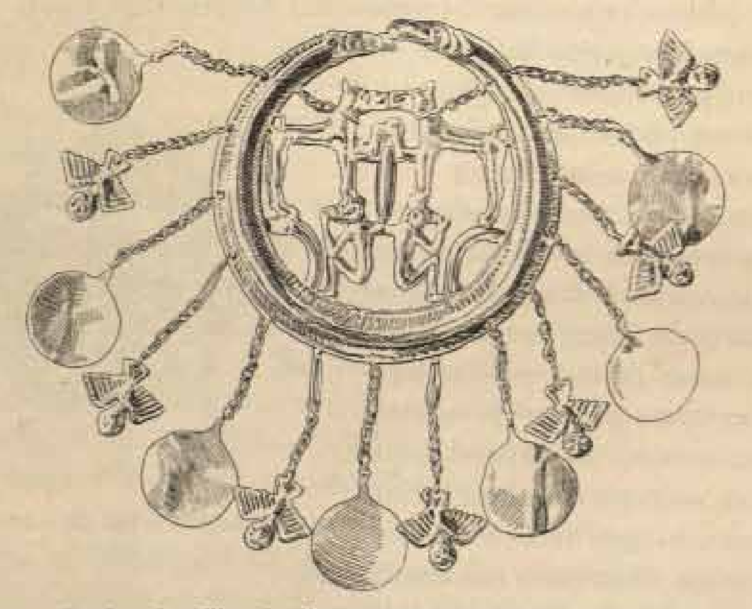
106. — Pendant de collier. Or. Largeur, 0m,02; hauteur, avec les disques, 0m,074. Evans, fig. 2.

Il y a dans cette figure quelque chose d'un Osiris dont la coiffure et le vêtement seraient très simplifiés; mais, étant donnés ces canards que saisit le personnage, on est plutôt tenté de chercher la première idée du motif dans un thème dont les décorateurs de la tombe égyptienne ont fait un fréquent usage, dans celui du chasseur qui, monté sur une barque légère, poursuit les oiseaux de marais parmi les tiges enchevêtrées des papyrus et des roseaux[3].

C'est le souvenir de l'Égypte qu'évoquent tous ces traits; cependant on ne rencontrerait pas, dans les peintures des hypogées, une scène de chasse où les oiseaux capturés présentent la disposition rigoureusement symétrique qui frappe ici. Cette disposition, c'est plutôt en Assyrie que

1. *Histoire de l'Art*, t. I, fig. 586.
2. *Ibid.*, t. III, fig. 36 et 623.
3. *Ibid.*, t. I, fig. 8.

nous l'avons signalée[1], ainsi que sur les intailles mycéniennes; dans celles-ci on trouve le type que les archéologues désignent sous le nom d'*Artemis persique*, type qui, par le mouvement de la figure, tenant de chaque bras un oiseau ou un livre, rappelle aussi le personnage du bijou d'Égine[2]. Ce style héraldique, comme on l'a appelé, est d'origine asiatique. D'ailleurs la figure, tout égyptienne qu'elle soit par certains traits, n'est la copie littérale d'aucun des types qu'a créés l'art de l'Égypte. Le bijou n'a donc pas été fabriqué dans le Delta, et il n'y a même pas apparence qu'il soit sorti des ateliers de Sidon; l'ouvrier



107. — Pendant de collier. Or. Hauteur, avec les disques, 0^{m},15. Evans, fig. 6.

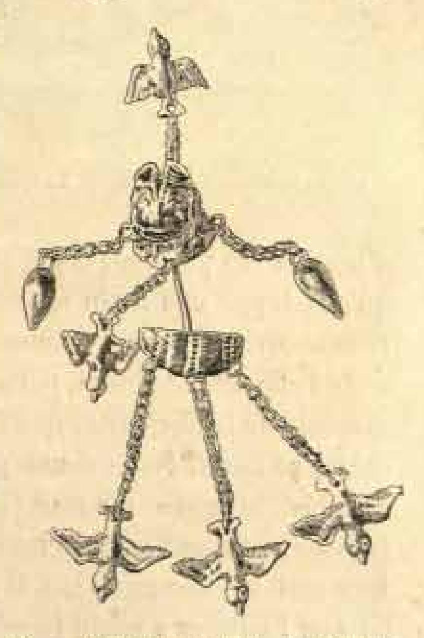
phénicien se tient plus près de ses modèles. Ce que l'on sent ici, c'est le résultat de vagues et multiples réminiscences qui, au risque de se contrarier, s'ajoutent et se mêlent les unes aux autres. L'artisan a eu sous les yeux des objets d'origine exotique; il met à profit ses souvenirs sans s'astreindre à une transcription littérale.

L'influence de l'art oriental se fait encore sentir, mais cette fois par un détail unique, dans un autre objet qui doit être, lui aussi, la pièce centrale d'un collier (fig. 107). Dans un cadre que forme un cercle qui se termine par deux têtes de serpent, il y a quatre figures d'animaux groupées par paires, deux chiens affrontés, dont une des pattes, levée, retient une longue perle de cornaline, et deux singes adossés, qui

1. *Histoire de l'Art*, II, fig. 331, 399, 409, 443, 444, 449.
2. *Ibid.*, t. VI, fig. 426^{21}, 428^{22}, 431^{10}, 432^{2},^{7}.

portent une de leurs mains à leur museau. Ces figures, de proportions très grêles, sont faites de minces lames d'or; des chaînettes et des anneaux, d'une disposition ingénieuse, les relient au cadre.

Attaché à la fortune de l'homme, bien avant le début de l'âge historique, dans toute l'étendue de l'ancien monde, le chien, comme type d'art, n'a point de patrie. Quant au singe, la Grèce ne le connaissait que par ouï-dire ou plutôt par son image qu'elle trouvait dans les monuments de l'industrie égypto-phénicienne. Les Égyptiens tiraient le singe de l'Éthiopie; ils l'avaient consacré à Toth et lui avaient ainsi fait une place dans les tableaux où étaient représentées les scènes de leur culte. On ne sait, en revanche, où chercher l'origine d'un autre motif, des chouettes qui, comme pendants, alternent avec les disques. Cet oiseau n'est point un de ceux que l'ornemaniste oriental a utilisés comme motifs de décoration; il ne fait pas non plus partie du répertoire des peintres céramistes du Dipylon; au contraire, l'art grec de l'âge classique a eu pour lui une certaine prédilection.



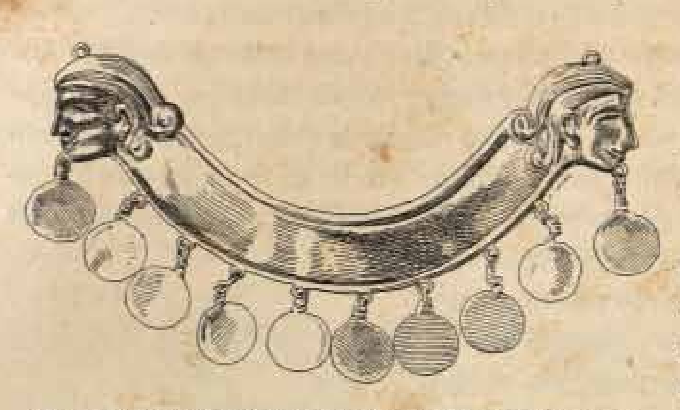
108. — Pendant de collier. Or. Hauteur 0m,08 du haut de la tête du lion au bas de la pièce où sont attachées les trois chaînettes. Evans, fig. 7.

Les canards aux ailes éployées tiennent la place des chouettes dans un autre bijou, qui a pour principal ornement une tête de lion, vue de face, qu'une tige rigide rattache à une autre pièce en forme de bateau (fig. 108). Entre les deux, il y a un vide; la pièce intermédiaire a disparu; elle était faite d'une matière moins résistante, ambre ou ivoire. En la supposant rétablie, on obtient un ensemble qui devait rappeler le bijou que les Égyptologues désignent sous le nom d'*égide*, une plaque richement décorée au haut de laquelle s'étale le mufle de Sekket, la déesse à tête de lionne[1].

On ne se sent plus aussi près de l'Égypte avec deux têtes, exécutées au repoussé, qui forment les extrémités d'une bande de métal, courbée en demi-lune, à laquelle sont suspendus des disques légers (fig. 109). Par le caractère des traits et l'arrangement de la chevelure, ces têtes

1. *Histoire de l'Art*, t. I, fig. 369.

ressemblent à celles de sphinx en ivoire qui proviennent du palais nord-ouest à Nimroud, et qui sont peut-être phéniciens. Insérés dans les creux du métal, des lamelles de verre bleu dessinaient l'arc des sourcils et le globe de l'œil.



109. — Pendant de collier. Or. Longueur, 0m,116. Evans, fig. 8.

Plusieurs colliers sont faits de perles d'or qui alternent avec des perles de cornaline. Parmi les pièces qui entraient dans la composition d'une de ces parures, il y a un ornement curieux : c'est une poire d'or qu'enveloppe une main ouverte (fig. 110). Dans cette poire, on a cru reconnaître un sein de femme, et l'on a rappelé le geste d'Isis qui, quand elle allaite Horus, porte les mains à sa poitrine[1]. C'est à ce geste, symbole de la fécondité, que l'orfèvre, a-t-on dit, aurait fait allusion en créant ce motif. Nous avons peine à le croire. Avec la disposition ici adoptée, le geste n'aurait plus de sens. Les doigts auraient beau presser la mamelle, la paume de la main, appliquée sur le mamelon, fermerait le passage au lait. Il y a une explication beaucoup plus simple. Ce que l'ouvrier a voulu représenter, c'est un fruit que saisit, par sa base, la main qui le cueille, un fruit qui serait une poire ou une grenade. Voici qui confirme cette conjecture : sous chacune de ces grosses pièces, il y a un autre fruit, facile à reconnaître. C'est, enchâssé dans une capsule d'or, un gland, taillé dans une pierre d'un vert d'olive. Rien n'est plus naturel que de rapprocher ainsi, pour en composer un ornement unique, deux objets de même espèce.

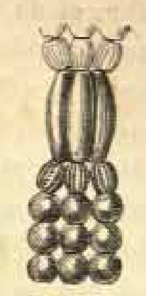


110. — Fragment de collier. Evans, fig. 9.

Des autres colliers, rien à dire, sinon que leurs perles d'or côtelées rappellent les perles de faïence émaillée qui abondent dans les tombes égyptiennes du xe et du ixe siècle (fig. 111). Notons aussi

1. *A Mykenæan treasure*, p. 208.

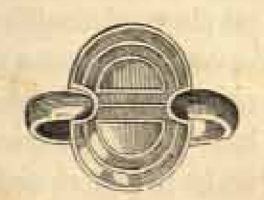
que le chaton de l'une des bagues a la forme d'un bouclier échancré, dont le contour est le même que celui du bouclier qui décore les monnaies de Salamine et les monnaies béotiennes (fig. 112). Le bouclier à double échancrure paraît avoir été en usage, dans des temps très anciens, chez des peuples très divers. On le rencontre à la fois chez les Hétéens, chez les Mycéniens et sur les vases du Dipylon. Nous ne savons si les contemporains d'Hérodote et de Thucydide en armaient encore leurs bras; mais la place qu'il occupe sur les monnaies en question suffit à prouver que l'on n'avait pas perdu la mémoire des services qu'il avait rendus jadis. Il ne paraît pas que l'on puisse tirer de l'emploi qui a été fait ici de ce type aucune indication ni sur le lieu où auraient été fabriqués ces bijoux, ni sur la date à leur assigner.



111.—Fragment de collier. Or, améthyste et cornaline. Evans, fig. 10.

Si l'on a chance de résoudre ce double problème, ce n'est pas en s'attachant à telle ou telle particularité isolée, c'est en considérant l'ensemble des observations auxquelles ont donné lieu celles des pièces de cette trouvaille qui ont paru le plus dignes d'attention.

La première question qui se pose, c'est celle de savoir si ces bijoux ont tous même origine, et, dans le cas où l'on répondrait par l'affirmative, quelle est la fabrique qui les a produits. Sur le premier point, nous ne croyons pas que l'on puisse hésiter. Sans doute il n'y a pas deux de ces bijoux qui soient pareils. De l'un à l'autre, les motifs diffèrent; mais ils n'en ont pas moins un caractère commun : là où ils ne sont pas dans la pure tradition mycénienne, là où l'art s'est inspiré de thèmes familiers à l'Égypte, à la Phénicie et à l'Assyrie, l'imitation se tient toujours à la même distance du modèle. Enfin, c'est partout les mêmes matières qui sont employées, avec les mêmes procédés d'exécution. Ces parures sont d'une seule venue; elles sont sorties d'un même atelier. Cet atelier, le chercherons-nous hors de la Grèce? Mais, dans ce cas, ce que nous devrions trouver dans la décoration de ces bijoux, ce ne serait pas un vague reflet du style et du goût des arts de l'Orient : nous y reconnaîtrions, comme à sa marque de fabrique, telle ou telle des industries exotiques dont les produits étaient portés par les trafiquants syriens sur les côtes du Péloponèse; enfin nous n'y rencontrerions pas ces éléments mycéniens



112. — Chaton d'une bague. Or. Evans, fig. 22.

que nous y avons signalés. Tous ces bijoux sont donc bien l'œuvre de l'orfèvre grec, et probablement d'un orfèvre établi à Égine. On sait ce que furent la puissance navale et le commerce d'Égine au VII[e] et au VI[e] siècle, quelle place ses marchands tenaient à Naucratis, dans le Delta, et de quels beaux monuments ils parèrent leur île, à la veille des guerres médiques; mais cette prospérité paraît remonter, dans le passé, au delà du temps où commence l'histoire. Égine était merveilleusement placée, au milieu du golfe Saronique, entre les rivages de l'Argolide et ceux de l'Attique, sur le chemin de Corinthe. Dans des vers qu'il ne faut pas prendre à la lettre, mais qui n'en témoignent pas moins de la réputation dont jouissaient les marins d'Égine, un des poètes dont les œuvres étaient réunies sous le nom d'Hésiode attribue aux Éginètes l'honneur d'avoir été les premiers à « pourvoir le navire de la voile, cette aile qui le fait glisser sur les flots[1] ». Les fouilles ont mis au jour, sur divers points de l'île, des fragments de vases dont les uns appartiennent à la poterie mycénienne, tandis que les autres semblent contemporains de la poterie du Dipylon[2]. Dans ceux-ci, dont la forme est très insolite, on croit reconnaître les produits d'ateliers locaux.

Il est plus difficile, mais il n'est peut-être pas impossible d'arriver à une conjecture vraisemblable sur l'âge de ces bijoux. C'est au IX[e] siècle environ que nous reportent les quelques rapprochements qui ont pu être établis entre certains détails du travail de ces bijoux et les modèles orientaux qui ont passé sous les yeux de l'artiste grec; mais ce qui est plus significatif, c'est le fait même de ces emprunts. Ils sont nombreux et les sources en sont diverses. On devine que, depuis la disparition des États achéens de la Crète, du Péloponèse, de l'Attique et de la Béotie, les navires syriens fréquentent plus librement les parages de la Grèce, et que la décadence de l'industrie grecque a donné plus de vogue aux types dont ils sont les propagateurs. On voit venir le moment où, après la disparition du style mycénien et du style géométrique rectiligne qui lui a succédé, l'ornemaniste grec, avant de conquérir sa pleine originalité, se mettra, en élève docile et curieux, à l'école des arts de l'Orient. D'autre part cependant l'ouvrier n'a pas encore désappris les formes et les motifs de l'art mycénien; mais ces formes, il les réduit, et ces motifs, il les simplifie. Il y a d'ailleurs toute une partie du répertoire de ses prédécesseurs, la plus singulière,

1. HÉSIODE, *Catal. fragm.* 96, édit. Kinkel.
2. STAÏS, Ἐφημερίς, 1895, p. 241, 262, 263, pl. XII.

qu'il semble avoir répudiée. S'il s'amuse encore du jeu des spirales, il ne demande plus rien à la faune et à la flore des mers grecques; ici ni enroulement d'algues, ni argonautes, ni poulpes aux longs bras sinueux. On se sent en présence d'un art qui se survit à lui-même, qui n'est pas mort, mais dont les jours sont comptés; c'est la fin, on pourrait presque dire que c'est la queue d'un style et d'une tradition. Pourtant, tout affaiblie que soit ici cette tradition, elle persiste encore, et cette persistance suffit à nous avertir que nous ne pouvons pas être, avec ces bijoux, très loin du temps où l'invasion dorienne a commencé de troubler le monde achéen. Pour fixer d'une manière approximative la date de la fabrication des objets qui composent le trésor d'Égine, nous inclinerions à remonter jusqu'au xe siècle, ou, en tous cas, à ne point dépasser la première moitié du ixe[1].

Par cette trouvaille, nous aurions donc une idée du style et du goût qui ont dû régner en Grèce pendant la première partie de la période sur laquelle portent nos recherches dans les cantons que la guerre avait le plus épargnés. C'est au contraire l'art du ixe siècle finissant et du viiie siècle, l'art contemporain des poteries les plus avancées du Dipylon, que nous reconnaîtrions dans des lames d'or, ornées de dessins estampés, qui ont été trouvées dans maintes nécropoles de la Grèce, et particulièrement à Athènes, dans les tombes du Céramique. C'étaient des diadèmes qui ceignaient la tête des morts, ou des bandeaux qui, sur le lit funéraire, servaient à leur attacher le menton[2]. L'ornement, avec la place qu'y tiennent les chevrons, le méandre et la croix gammée, y est conçu dans l'esprit du style géométrique rectiligne. Comme sur les vases, le méandre y encadre la figure, celle de l'homme et celle de l'animal. Il y a des sujets de pure fantaisie, dont le thème est emprunté soit aux intailles mycéniennes, où déjà on les rencontre, soit à l'art oriental, qui en fournit aussi le modèle : c'est un homme renversé entre deux lions (fig. 113); ce sont des cervidés poursuivis et attaqués par des lions (fig. 114)[3].

Partout là le thème est encore très simple et purement décoratif mais sur d'autres de ces bandeaux l'orfèvre s'essaye, comme l'a fait le peintre céramiste, à reproduire des scènes plus ou moins directe-

1. Evans descend un peu plus bas : c'est vers l'an 800 qu'il placerait la fabrication de ces bijoux.

2. Sur cet emploi des bandes d'or, voir Wolters, *Ein griechischer Bestattungsgebrauch* (*Athen. Mitth.*, 1896, p. 367-371).

3. Ce diadème a été acquis à Athènes par Piot. Il venait d'être trouvé dans une tombe du Céramique.

114. — Diadème d'or. Longueur, 0m,385; hauteur, 0m,035. Catalogue Piot, 501.

ment tirées de la vie réelle. Ici c'est un bandeau qui provient d'Athènes et qui semble représenter un cortège de fête, les apprêts d'un sacrifice; on y voit figurer des cavaliers, des hommes armés, qui marchent à la file et d'un pas cadencé, des femmes, un homme qui porte la victime et le couteau avec lequel il l'égorgera. Un détail curieux, c'est la présence de centaures dans ce cortège; de ces monstres, les uns ont les jambes de devant conformées comme celles du cheval, et les autres comme celles de l'homme (fig. 115)[1]. Ailleurs, avec d'autres bandeaux qui ont été découverts à Athènes, c'est à des batailles que l'on assiste; parmi les combattants, il y a des Centaures qui luttent soit entre eux, soit contre l'homme[2]. Sur un autre diadème figurent le sphinx et le griffon; ils ont sur la tête cette sorte de panache, renversé en arrière, que l'art mycénien prêtait déjà à ces monstres[3]. C'est un signe des temps que la part ici faite à ces types factices. L'esprit de l'artiste commence à se nourrir des mythes que développe la poésie, mythes dans lesquels jouent un grand rôle tous ces êtres composites dont les uns ont été empruntés par la Grèce à l'Orient, tandis que d'autres paraissent être les propres enfants de l'imagination grecque.



115. — Morceau d'un diadème d'or. Hauteur du bandeau, 0m,4. Musée d'Athènes. *Athen. Mitth.*, 1893, p. 126.

Pour ce qui est du style de ces bijoux, il

1. FURTWÆNGLER, *Archaischer Goldschmuck* (*Archæol. Zeitung*, 1884, p. 99-114, pl. VIII et IX).
2. *Ibid.*, pl. IX, 1.
3. *Ibid.*, pl. X, 1.

reste très inférieur à celui des chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie mycénienne. Il n'y a rien là qui, pour l'art de la composition et surtout pour la liberté hardie de la touche, soit comparable, même de loin, aux vases de Vaphio. Ici l'image est obtenue par la pression que le marteau exerce sur la feuille de métal qu'il contraint à entrer dans le creux de la matrice. Avec quelque soin que l'opération fût faite, on ne pouvait obtenir ainsi que des contours sans fermeté, qui s'amolliraient encore par la suite; la feuille d'or était trop mince pour ne pas souffrir du choc le plus léger. Il fallait d'ailleurs, pour garnir tout le bandeau, l'appliquer plusieurs fois sur la matrice, où avait été gravé un motif qui, sur la pièce à décorer, se trouve répété autant de fois que l'exigeait la longueur de la lame; or les raccords ont été, en général, exécutés avec une certaine négligence : ici les figures se recouvrent; là il y a entre elles un trop grand intervalle. Enfin le caractère mécanique du procédé suffirait à lui seul pour expliquer la médiocrité du travail. La fabrication de ces bandes estampées, c'était de l'industrie plutôt que de l'art. Des bandes estampées au moyen d'une même matrice se sont retrouvées, au Céramique, dans des tombeaux différents[1].



115. — Fragments d'un diadème d'or. Musée de Copenhague. *Archæol. Zeitung*, pl. IX, 1.

Il n'y a donc pas ici, entre l'ouvrage du peintre céramiste et celui de l'orfèvre une différence qui soit aussi marquée que celle qui nous a frappé quand nous écrivions l'histoire de l'art mycénien. L'orfèvre n'a plus autant d'avance; c'est peut-être qu'il n'est plus le serviteur du roi et le pourvoyeur de son luxe; il travaille sinon pour la foule, du moins pour tous les riches. Ce que ceux-ci lui demandent, c'est des bijoux qui contiennent peu de matière, qui payent de mine sans coûter cher. Il y a donc une analogie très sensible entre les figures de ces feuilles d'or et celles des vases du Dipylon. Même altération et réduction de la forme vivante; même dessin anguleux qui se

1. *Athen. Mitth.*, 1893, p. 127.

ressent des habitudes contractées à l'école du décor géométrique. Il semble cependant que la facture de l'orfèvre soit un peu moins sèche et moins dure que celle du peintre. Chez lui, les poses ont plus de variété; les proportions générales du corps de l'homme sont mieux observées. Le tracé du tronc et des membres, quoique très sommaire encore, a pourtant plus de rondeur. On ne saurait trouver, sur aucun vase de cette période, des animaux qui vaillent ceux de l'un des diadèmes (fig. 115). Si les lions restent d'un rendu tout conventionnel, les cerfs ont de la souplesse et un mouvement très juste.

Ce qui, au point de vue du goût de la décoration, établit un lien plus étroit encore entre les arts du métal et ceux de la terre, c'est la *fibule* (περόνη, πόρπη, περονίς, πόρπαξ, πορπός, ἐνετή), c'est-à-dire l'épingle de sûreté, la broche qui sert à draper une étoffe, à en fixer les plis ou à en rattacher l'un à l'autre les deux bords. Sous sa forme la plus simple, la fibule se compose d'une aiguille ou ardillon, d'une tige plus ou moins arquée, à laquelle tient par en haut l'ardillon, et d'une encoche, d'un anneau ou d'un crochet, par lequel cette tige se termine à sa partie inférieure. Une fois l'ardillon engagé dans ce crochet, la jonction voulue était opérée; la pièce ne pouvait plus bouger.

On s'est beaucoup occupé de la fibule dans ces dernières années. On a dressé la liste de tous les gisements où elle se rencontre; on a décrit toutes les formes qu'elle affecte, au cours des âges, dans les divers pays[1]. Ce qui résulte de ces recherches, c'est que ni la Chaldée, ni l'Assyrie, ni l'Égypte, ni la Phénicie n'ont connu la fibule et qu'elle a fait son apparition, en Italie, chez les peuplades des terramares de l'Italie, ainsi que de la vallée de Pô, et, en Grèce, vers la fin de la période mycénienne. On en a recueilli quelques exemplaires à Mycènes, mais en très petit nombre, et seulement dans les dépôts les plus

1. Voir, comme résumé substantiel de toutes ces recherches, l'article *Fibula*, de Salomon Reinach, dans le *Dictionnaire* de Daremberg et Saglio. On y trouvera une très riche bibliographie. Nous nous bornerons à citer les travaux qui étaient de nature à nous intéresser le plus, en ce sens qu'ils se rapportaient plus particulièrement à l'histoire de la fibule chez les Grecs et chez les peuples auxquels ils ont pu l'emprunter :

Undset, *Sur les plus anciens types de fibules et les fibules de provenance grecque* (*Zeitschrift für Ethnologie*, 1889, p. 205-234).

Studniczka, *Zur Herkunft der mykenischen Cultur* (*Athen. Mittheil.*, XII, p. 8-24).

Boehlau, *Beschreibung der Bronzen aus den Beotischen Græbern* (*Jahrbuch des arch. Instituts*, 1888, p. 361-364).

De Ridder, *Catalogue des bronzes de la Société archéologique d'Athènes*, p. 55-61.

P. Wolters, Βοιωτικαὶ ἀρχαιότητες (Ἐφημερίς, 1829, p. 232 et pl. XI).

Helbig, *l'Épopée homérique*, ch. VI, p. 105.

Collignon, *Note sur des fibules béotiennes à décor gravé* (*Mémoires de la Société nationale des Antiquaires*, t. LV, 1896).

récents[1]. Au contraire, on la rencontre constamment dans les tombes de la période qui s'ouvre par cette invasion, et, depuis lors, nous la retrouverons partout, aussi bien dans l'Europe centrale que chez les riverains de la Méditerranée.

Il est donc très vraisemblable que l'usage en a été introduit en Grèce par les tribus qui y pénétrèrent en suivant la chaîne du Pinde; mais, d'autre part, on constate que les mêmes types de fibule, types très simples, se rencontrent à la fois d'une part dans l'Italie centrale, et, d'autre part, à Mycènes, à Olympie, à Cypre et à Camiros. Le fait de cette ressemblance, on pourrait presque dire de cette identité, n'est-il pas significatif? Ne donne-t-il pas à penser que les Doriens et les Italiotes, quand ils se sont mis en marche vers le sud, possédaient déjà la fibule ? Les uns comme les autres l'auraient emportée avec eux dans leurs migrations et, pendant un temps plus ou moins long, ils lui auraient conservé, dans leurs nouvelles demeures, les formes sous lesquelles ils l'avaient reçue de leurs pères au moment de leur départ. L'Europe centrale serait ainsi la vraie patrie de la fibule, son pays d'origine[2].

Tout s'accorde à confirmer cette conjecture. Si loin que l'on remonte, à l'aide des dépôts funéraires, dans l'histoire des tribus qui sont demeurées établies sur le Danube et sur ses affluents, on trouve la fibule comprise dans l'outillage dont elles disposent. Il est d'ailleurs facile de comprendre que le besoin d'y avoir recours se soit fait sentir plutôt dans la région montueuse et froide qui s'étend au nord des Alpes et des Balkans que sur les rives du Nil ou de l'Euphrate. En Égypte, en

1. Cette règle paraît admettre quelques exceptions, mais qui, si l'on y regarde de près, ne semblent pas infirmer le principe ici posé. M. de Luschan a découvert, au Musée Britannique, plusieurs fibules d'un type très particulier, qui proviennent de *Nimroud*; mais ces objets ne sont pas antérieurs à l'an 800, et il reste très vraisemblable que le modèle en a été apporté de l'Ouest (*Verhandlungen der Berliner anthropologischer Gesellschaft*, 1893, p. 387). On en peut dire autant de la fibule que le ciseau du sculpteur a figurée sur a poitrine d'un dieu à *Ibriz*, en Cappadoce (*Histoire de l'Art*, t. IV, p. 724, fig. 354). Ce bas-relief rupestre est probablement, lui aussi, postérieur au temps où la fibule était devenue, en Occident, d'un usage général.

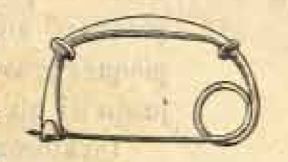
2. Studniczka admet que la fibule est née dans une région plus septentrionale que la Grèce, et que celle-ci l'a reçue par les routes des Balkans, tandis que d'autres tribus, parties de la même région que celles qui ont peuplé les rivages de la mer Égée, portaient la fibule en Italie (p. 19); mais il croit qu'elle attachait déjà les vêtements des Achéens, des Éoliens, des Ioniens qui ont fui devant les envahisseurs doriens. Comme, d'autre part, il ne la trouve point à Mycènes, il en conclut que la civilisation mycénienne n'est point la civilisation des Achéens; mais il ne semble pas possible de prouver, par les circonstances de la découverte, pour aucune des fibules qui sont citées par Studniczka, qu'elle remonte plus haut que l'invasion dorienne.

Syrie, en Chaldée, le costume était souvent réduit, chez les gens de la basse classe, à un pagne que suffisait à retenir la saillie des hanches : quand il se compliquait, chez les riches et chez les grands, il ne comportait encore que de fines étoffes de lin, enroulées autour du buste, auxquelles s'ajoutait parfois un manteau de laine jeté sur les épaules ; mais là où les hivers étaient longs et les étés tardifs, là où, même dans la belle saison, la température était changeante, il fallait un vêtement qui fût chaud non seulement par la matière dont il serait fait, peaux de bêtes, feutres de poil ou tissus de laine, mais aussi par la ferme liaison établie entre ses différentes pièces, liaison qui pourrait l'être, suivant les cas, ou par une couture ou au moyen d'agrafes, et c'était celles-ci qui se prêtaient le mieux à permettre de modifier les dispositions de l'habit ; avec elles, à volonté, on lui donnait plus de jeu ou on le serrait davantage autour du corps. Elles étaient d'un emploi trop commode pour que l'on y renonçât, là même où l'on aurait pu à la rigueur s'en passer ; mais, à mesure que le goût du luxe s'éveillait chez les peuples qui usaient de la fibule, les formes de celle-ci se diversifièrent : on les chargea d'ornements. Il y eut de ces broches qui furent d'or ou d'argent, qui se parèrent de pierres fines ou de rondelles d'ambre. On tendit à faire, de ce qui n'avait été d'abord qu'un instrument, un bijou plus ou moins élégant, plus ou moins richement décoré.

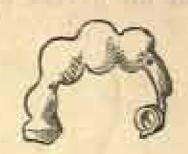
Cette tendance se manifeste déjà d'une manière très sensible au cours de la période qui nous occupe. Il y a dès lors, au dire d'Homère, des fibules dans la fabrication desquelles entrent les métaux précieux ; celle qui attachait le vêtement d'Ulysse était un joyau de grande valeur [1]. Les tombes n'ont d'ailleurs, surtout en Grèce, rien livré de ce genre : toutes les fibules de cette époque qui en sont sorties étaient de fer ou de bronze. Ce que ces pièces ont de curieux, c'est que la décoration y porte l'empreinte très nette du style dont les éléments paraissent avoir été introduits en Grèce par les Doriens et les tribus qui les accompagnaient. Entre les fibules et les vases d'argile, il y a des rapports plus étroits qu'entre ces vases et les bijoux du trésor d'Égine ou des tombes du Dipylon. C'est au point que, lorsque nous cherchions à remonter aux origines du style que nous avons vu remplacer en Grèce le style mycénien, nous avons été amené à nous demander si ce n'était pas dans les ouvrages de métal apportés par les immigrants que le peintre céramiste aurait trouvé le principe du nouveau système d'ornementation qu'il a

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 9 et 232.

commencé d'appliquer après l'invasion dorienne[1]. Ces objets ne sont plus guère représentés aujourd'hui, dans le produit des fouilles qui ont été faites sur le sol de la Grèce, que par la seule fibule; celle-ci mérite, à ce titre, d'être l'objet d'une attention toute particulière.



116. — Fibule de l'Asie Mineure. Saglio et Daremberg, fig. 2980.



117. — Fibule provenant d'Athènes. Saglio et Daremberg, fig. 2981.

La forme des fibules a, pour nous, moins d'importance que leur décor; il suffira donc, à ce sujet, de quelques brèves indications. Nous ne nous occuperons ici que des types représentés en Grèce. C'est dans les travaux spéciaux qu'il faut chercher la longue nomenclature des variétés qu'ils offrent chez les plus anciens habitants de l'Italie, en Étrurie, chez les Romains, et, à une autre extrémité du monde connu des anciens, dans le Caucase.

Le type que l'on regarde comme le plus ancien est caractérisé par le parallélisme de l'arc et de l'ardillon, et par la présence d'un seul enroulement; c'est celui que nous avons trouvé à Mycènes et que l'on rencontre également dans les terramares de la Haute Italie et dans d'autres parties de la péninsule[2]. Le type qui viendrait ensuite, dans



118. — Fibule trouvée en Béotie. Bronze. Longueur, 0m,19. Musée de Berlin. *Jahrbuch*, 1888, p. 362.

l'ordre probable du développement, c'est celui que l'on appelle à arc simple; il diffère du précédent par la forme demi-circulaire de l'arc, qui est presque toujours décoré de nervures parallèles (fig. 116). Ce type apparaît non seulement dans toute l'Italie et dans la presqu'île

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 205.
2. *Ibid.*, t. VI, p. 590, 990 et fig. 257.

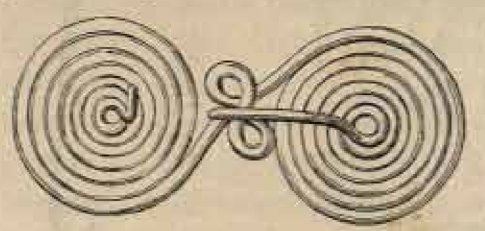
des Balkans, mais sur la côte d'Asie Mineure et dans les plus anciennes nécropoles du Caucase, en particulier à Koban. La fibule grecque s'est compliquée de deux manières. Tantôt l'arc s'est décoré de renflements ou de perles (fig. 117); tantôt la plaque s'est agrandie et a reçu des gravures au trait. Ces fibules à grandes plaques gravées ne se sont guère rencontrées jusqu'ici qu'en Grèce (fig. 118).

Une forme qui appartient surtout à l'Italie, c'est celle de la fibule en forme de barque, dite aussi en forme de sangsue; elle est caractérisée par le très fort renflement médian de l'arc, qui est quelquefois creux à l'intérieur. On en trouve aussi en Grèce quelques exemplaires; il en a été rencontré à Olympie et à Dodone (fig. 119). Dans une variété de ce type, l'arc se décore de saillies latérales, parfois de figures d'oiseaux (fig. 120). C'est le cas d'une fibule de Camiros que nous avons déjà publiée et qui aurait été ici mieux à sa place[1]. Il y a enfin la fibule dont

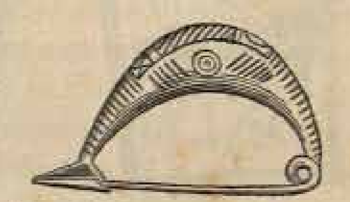


119. — Fibule de Dodone. Bronze. Carapanos. *Dodone et ses ruines*, pl. LI, 1.

120. — Fibule italique. Bronze. Saglio, fig. 2088.



121. — Fibule à spires, de Béotie. Bronze. Diamètre, 0m,125. *Jahrbuch*, 1888, p. 363.



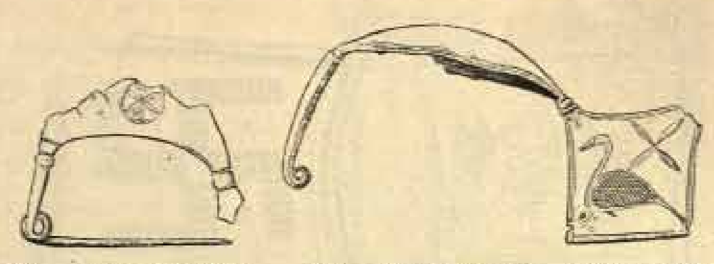
122. — Fibule en forme de barque ou de sangsue. Saglio, fig. 2 987.

l'arc est décoré d'une double série de spirales, type qui a été signalé à la fois en Grèce, en Italie et au nord des Alpes (fig. 121)[2].

Parmi ces fibules, il en est où l'ornement géométrique se montre dans sa simplicité la plus primitive, sous forme de spires enroulées sur elles-mêmes, de rainures et de barres parallèles, de chevrons et de

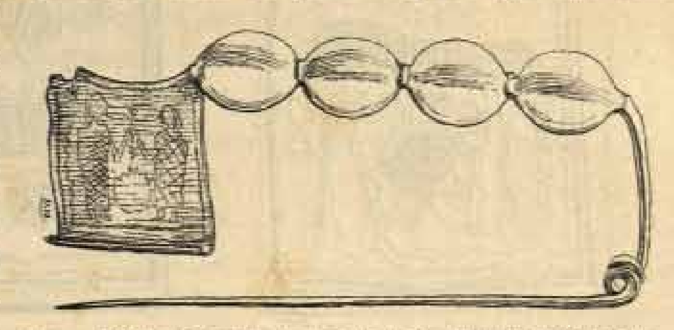
1. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 594.
2. Boehlau, dans *Jahrbuch*, 1888, p. 362.

cercles concentriques (fig. 122). Ailleurs, on voit paraître, inscrite dans un cercle (fig. 123) ou isolée (fig. 124), cette étoile formée de quatre feuilles en croix que nous avons rencontrée sur les vases. Les feuilles, si tant est qu'il faille leur donner ce nom, ne ressemblent pas plus ici que là aux vraies feuilles naturelles; elles sont d'une régularité absolue. Ici comme sur la poterie peinte, la première image d'un être vivant qui soit venue varier la monotonie de ce décor, c'est celle du canard. On la rencontre sur des fibules d'une facture très archaïque, en Italie comme en Grèce, soit sculptée en relief, soit gravée, tantôt à côté de motifs purement linéaires (fig. 124), tantôt auprès de l'homme ou des grands quadrupèdes (fig. 118); elle paraît aussi sur ces fibules à larges plaques incisées qui témoignent d'un art plus avancé. Celles-ci sont particulièrement curieuses; on y rencontre les mêmes sujets que sur les vases du Dipylon ou des sujets analogues; le caractère du dessin est tout pareil. C'est ce dont donneront une idée trois fibules qui proviennent d'une tombe de Béotie. L'arc y est formé par trois ou quatre coquilles juxtaposées, dont la dernière se relie à une forte tige un peu arquée, parallèle à la plaque. De l'autre extrémité de cette tige part la tête de l'aiguille, qui s'articule par un ressort à double spirale (fig. 125). Une des plaques a pour décor d'un côté trois poissons (fig. 126), et de l'autre une croix gammée (fig. 127), motifs dont le peintre céramiste a fait un fréquent usage. Sur une autre fibule du même type, les thèmes sont plus compliqués. Une des faces représente un cheval la tête baissée, comme s'il était en pâture; au-dessous, une étoile et un oiseau, une oie, les ailes



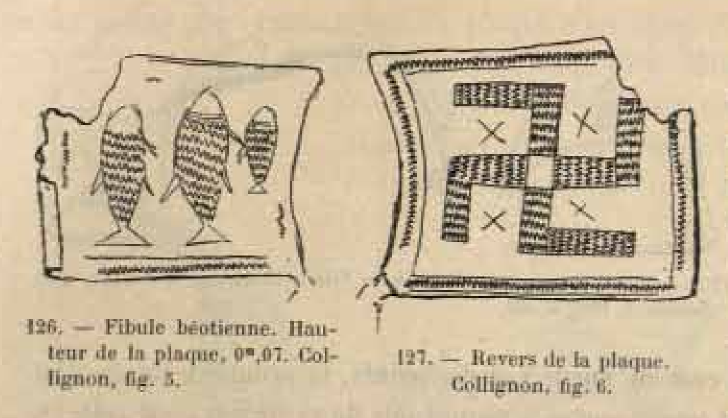
123. — Fibule béotienne. *Jahrbuch*, 1888, p. 362.

124. — Fibule béotienne. *Jahrbuch*, 1888, p. 362.



125. — Fibule béotienne. Longueur, 0m,25. Hauteur de la plaque, 0m,10, largeur, 0m,085. Collignon, *Note sur des fibules béotiennes*, fig. 4.

étendues (fig. 128). Au revers, un navire au-dessus duquel, de chaque côté du mât, sont représentés deux oiseaux placés symétriquement. Sous la ligne brisée des flots, deux poissons nagent vers la droite (fig. 129). La réunion de ces deux motifs, le cheval et le navire, sur les deux faces d'une même plaque, n'est pas rare et plus d'un vase nous a offert le type du cheval paissant et celui du bateau sous voile, avec le poisson ou l'oiseau comme remplissage (fig. 48, 49). Sur une des faces de la troisième fibule on a une scène de combat. Deux guerriers sont aux prises, et entre les deux un petit personnage vêtu d'une robe, une femme sans doute, fait des gestes de



126. — Fibule béotienne. Hauteur de la plaque, 0m,07. Collignon, fig. 5.

127. — Revers de la plaque. Collignon, fig. 6.





128. — Fibule béotienne. Largeur de la plaque, 0m,85. Collignon, fig. 7.



129. — Revers de la plaque. Collignon, fig. 8.

désolation (fig. 130). Ce duel, nous l'avons déjà rencontré sur les vases, ainsi que ce même casque et ce même bouclier rond (fig. 58, 63, 67). Le sujet figuré sur le revers de la plaque ne s'était encore montré ni dans la céramique, ni sur le bronze. Dans l'angle de gauche du cadre, une étoile est gravée; dans l'angle de droite, un segment de disque

rayonnant. Dans le champ, deux personnages sont debout, dans une attitude d'adorants. Ils sont vêtus d'une robe dont les ornements sont indiqués par un quadrillé en losange. Les deux personnages, dont le sexe est indéterminé, se font face dans une attitude héraldique, élevant chacun un bras, leurs mains se rejoignent sur une tige chargée de feuilles qu'ils semblent toucher avec un geste de respect. Sous la tige est un disque entouré d'un décor en zigzag figurant des rayons (fig. 131).



130. — Fibule béotienne. Largeur de la plaque, 0m,85. Collignon, fig. 9.

On ne saurait avoir de doute sur le sens de cette scène : le graveur béotien a gauchement repris un thème qui est un des lieux communs de l'art oriental et que n'a point ignoré la glyptique mycénienne, l'adoration de l'arbre ou de la plante sacrée[1]; la présence des astres dans le champ achève de déceler l'origine du thème. Nous avons de même vu apparaître, sur les plus récents des vases du Dipylon, certains motifs, maladroitement empruntés à la pacotille phénicienne, que rien ne relie à ce qui les entoure (fig. 66, 96, 97) : ils annoncent l'influence que les modèles exotiques vont bientôt exercer sur l'artiste grec.

Une autre fibule, de même provenance, présente, avec une variante curieuse, plusieurs des motifs que nous avons déjà rencontrés (fig. 132). Le cheval, qu'entourent des oiseaux et des quatre-feuilles, est accompagné de son poulain.



131. — Fibule béotienne. Revers de la plaque. Collignon, fig. 10.

Ce n'est pas seulement par le choix des motifs que le décor de ces fibules paraît contemporain de celui des poteries attiques, c'est aussi par l'analogie du style. Sur les plaques, même tracé anguleux que sur les vases, même rétrécissement invrai-

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 426-16.

semblable du buste au-dessus des hanches, même allongement de toute la figure, même saillie du mollet. Cet amincissement du corps, qui contraste avec l'ampleur donnée aux muscles de la cuisse, se retrouve chez le cheval. C'est le même procédé de dessin; l'artiste ne laisse pas de saisir les traits caractéristiques des différents types qu'il reproduit; mais, quand il veut les rendre, il les exagère, il les déforme.

Les fibules les plus anciennes et les plus simples, ainsi que d'autres ouvrages en métal, du même genre, ont dû, avons-nous dit, contribuer à suggérer au peintre céramiste l'idée du décor qui n'admet aucun élément emprunté au monde de la vie; mais les fibules à plaques historiées n'appartiennent plus à ce premier âge. Celles dont la provenance est connue ont été trouvées avec des vases et avec d'autres objets d'un style déjà avancé[1]. On a vu quelle place y tenait la figure; or il n'y a pas trace de celle-ci dans les monuments où nous avons cherché, en dehors de la Grèce, les prototypes du style géométrique rectiligne. Enfin ce qui est significatif, ce sont les motifs d'origine asiatique qui font ici leur apparition. Quand a été exécutée la gravure de ces plaques, un même style, qui tendait à s'émanciper et à s'élargir, régnait à la fois dans l'atelier du céramiste et dans celui du bronzier.

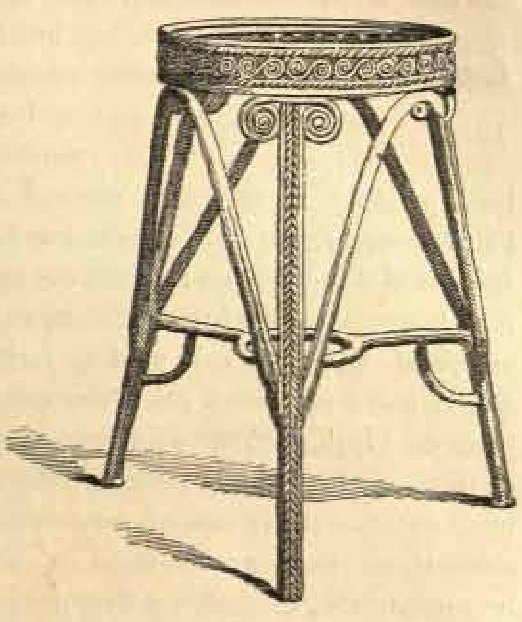


132. — Fibule béotienne. Musée d'Athènes. Ἐφημερίς, 1892, pl. XI, 2.

Ce style, c'est celui d'un beau trépied que nous avons déjà montré avec l'urne de bronze à laquelle il servait de soutien (fig. 2); mais, pour en apprécier l'exécution élégante et soignée, il faut en voir pleinement dégagée la partie supérieure (fig. 133). Chacun des trois pieds est fait d'une bande de métal que décore l'ornement en arête de poisson, lequel se retrouve sur une des plaques d'os, de même provenance, qui servaient de revêtement à des coffres de bois. Au haut de chaque

1. D'après Boehlau, la grande fibule du musée de Berlin (fig. 119) proviendrait d'une sépulture béotienne qui daterait à peu près du même temps que les tombes où ont été trouvés des vases que nous considérons comme n'appartenant déjà plus à la période dont nous venons d'écrire l'histoire (*Jahrbuch*, 1888, p. 362).

jambe, l'enroulement d'une double spirale, qui rappelle les volutes de la colonne ionique. La couronne qui reposait sur ces pieds est découpée à jour; entre deux tores courent des spirales qui se relient l'une à l'autre. L'ensemble est d'une composition et d'une proportion heureuse; à l'aspect de l'ouvrage, on devine que ce genre de meubles était alors d'une fabrication courante; il devait être très usité comme support, un peu partout, dans la maison et dans le temple. L'image en apparaît, très souvent répétée, sur les vases du Dipylon (fig. 8).



133. — Trépied de bronze. *Athen. Mitth.*, 1893, pl. XIV.

Pour ce qui est des armes, nous avons indiqué quel caractère devaient présenter certaines armes de luxe que décrit le poète épique; nous y avons vu ou des épaves du naufrage de la civilisation mycénienne ou des produits de l'industrie phénicienne. Les fouilles n'ont rien donné qui rappelle, même de loin, ces chefs-d'œuvre de l'orfèvre et de l'armurier. A en juger par les échantillons qui ont été recueillis dans les tombes du Dipylon, les armes, au IXe et au VIIIe siècle, auraient été très simples. C'est alors un fait accompli que la substitution du fer au bronze; auprès du squelette des guerriers, on ne trouve plus que des épées, des pointes de lance et des haches de fer. Rien n'indique que ces armes aient eu de riches montures, que la garde ou le manche aient été recouverts de métaux précieux, d'ivoire ou même d'os ciselé. Quant aux formes, elles sont presque identiques à celles de l'âge antérieur[1]. Une épée de fer, dont la pointe manque, a, dans son état actuel, 0m,48 de long sur 0m,6, là où la soie est le plus



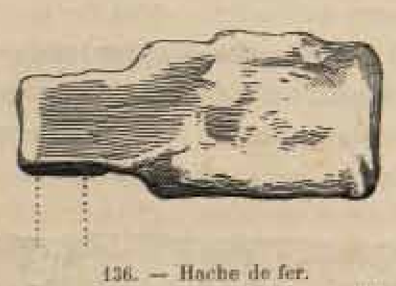
134. — Épée de fer. Athènes. *Athen. Mitth.*, 1888, p. 297.

1. Duemmler, *Zur Nekropole am Dipylon und dem Styl der Dipylonvasen* (*Athen. Mitth.*, 1888, p. 294-303). Brueckner et Pernice, *Ein attischer Friedhof* (*Athen. Mitth.*, 1893, p. 107-108).

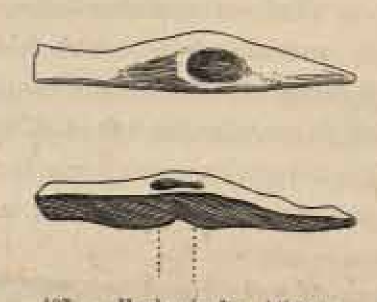
large (fig. 134). Il y a des lames de poignards du même métal (fig. 135) et deux types de haches. Les unes sont rectangulaires; elles se terminent par une queue qui s'engageait dans un manche de bois (fig. 136). Les autres sont à deux tranchants; le fer est, dans son milieu, percé d'un trou où venait s'encastrer le manche de l'arme (fig. 137).

135. — Couteau de fer. Athènes. Longueur, 0m,18. *Athen. Mitth.*, p. 298.

Du bouclier et du casque, pas le moindre fragment, aucune trace dans les sépultures. Si l'on peut espérer combler cette lacune, c'est par l'étude comparative des données que fournissent à ce sujet les poèmes épiques et de celles que l'on tire des images de guerriers qui décorent maints ouvrages du céramiste et de l'orfèvre. La conclusion à laquelle on aboutit par cette voie peut se formuler ainsi : l'armure défensive que le poète attribue à ses héros est aussi celle que représentent les vases du Dipylon, et elle ne diffère point sensiblement de celle qui était en usage au cours de la période antérieure. Ce n'est pas sans surprise que l'on constate la longue persistance d'un mode d'armement très primitif, qui, tout en n'assurant au corps du soldat qu'une protection très imparfaite, exigeait un déploiement extraordinaire de force et de souplesse. Force est pourtant de se rendre à l'évidence; les recherches de plusieurs savants avaient déjà conduit à soupçonner cette vérité, mais



136. — Hache de fer. Athènes. Longueur 0m,9. *Ibidem*, p. 298.



137. — Hache de fer. Athènes. Longueur, 0m,115. *Ibidem*, p. 298.

elle a été mise hors de doute par les travaux critiques de Wolfgang Reichel[1]. Celui-ci, pendant un séjour de deux ans en Grèce, a examiné une à une, jusqu'au moindre débris, les antiquités mycéniennes du

1. W. Reichel, *Ueber homerische Waffen, archæologische Untersuchungen, mit 55 Abbildungen im Texte*, in-8, 152 p. Vienne, 1894. Les vues de Reichel sont acceptées, dans leur ensemble, par un des hommes qui connaissent le mieux les antiquités mycéniennes, Maximilian Mayer (*Berl. phil. Wochenschrift*, 1895, nos 16 et 17); il ne fait de réserves que sur certains détails. Salomon Reinach se range aussi au même avis (voir son article *Galea* dans le *Dictionnaire* de Daremberg et Saglio).

Musée d'Athènes et en a dressé un catalogue complet. Ces monuments lui ont expliqué le vrai sens de vers qui avaient été souvent mal compris par les anciens commentateurs, auxquels manquait la connaissance des choses de ce lointain passé. C'est ainsi qu'il est arrivé à se faire une idée de la nature, de la forme et du jeu des armes que le poète prête à ses héros. Voici en quels termes, au début de son mémoire, il résume cette longue enquête, qu'il a conduite avec une rare sagacité :

« La pièce principale de l'armure défensive, dans l'âge épique, c'est le grand bouclier qui abrite toute la personne du combattant, celui que nous avons appris à connaître par les monuments mycéniens. Le guerrier avait le corps couvert par ce bouclier du haut de la poitrine jusqu'au genou. Il le portait au moyen d'une courroie qui pesait sur l'épaule gauche (τελάμων) ; c'était à l'aide de cette courroie et d'une barre transversale (κάνων) placée derrière l'écran qu'il le déplaçait et le maniait. En raison de sa forme particulière, ce n'était pas seulement par devant que ce bouclier protégeait celui qui en était muni ; les côtés, eux aussi, étaient plus ou moins efficacement défendus. Le bouclier faisait ainsi, en quelque façon, fonction de cuirasse. La cuirasse (θώρηξ), au sens propre du mot, ne paraît que dans les parties les plus récentes des poèmes homériques. Bien avant qu'elle fût entrée dans l'usage, la *mitré* (μίτρη) assurait déjà au ventre la garantie d'une plaque de métal appliquée directement sur le tronc. Le *zoster* (ζωστήρ), une ceinture de cuir, jouait aussi, dans une certaine mesure, le même rôle ; mais il servait surtout à relever la tunique de manière que, dans la bataille, elle ne gênât point les mouvements du corps. Pas plus que la cuirasse, les héros de l'épopée ne connaissaient pas encore ces jambières de métal qui envelopperont plus tard le mollet et le genou de l'hoplite grec ; l'invention en est très postérieure. Ce qu'ils portaient, c'étaient des bottines de cuir ou d'étoffe (κνημῖδες), dont la tige montait assez haut ; elles étaient nécessaires pour éviter que les os de la jambe fussent heurtés et meurtris par le bord inférieur du grand bouclier. On n'usait pas encore, comme couvre-chef, du casque à visière ; ce qui le remplaçait, c'était un casque en forme de bonnet ou de calotte qui ne protégeait que le dessus de la tête ; il était plus souvent fait de cuir que de métal[1]. »

En ce qui concerne le bouclier, la tradition monumentale est d'accord avec les données des deux poèmes. Sur ceux des vases du Dipylon qui paraissent les plus anciens, on ne rencontre qu'un seul

1. Reichel, *Ueber homerische Waffen*, p. 3.

bouclier, que le peintre attribue également aux piétons, aux conducteurs de chars et même aux rameurs qui, sous la menace des traits, mettent en mouvement les navires de guerre (fig. 7, 63, 66, 67). C'est bien encore le bouclier mycénien ; comme lui, ce bouclier des vases est très haut et très large. Aux deux mains qu'il laisse libres, on devine qu'il se porte suspendu au cou par une courroie ; il couvre tout le buste, des épaules jusqu'au bas des cuisses. Ce qui le distingue, c'est que les échancrures latérales paraissent ici beaucoup plus profondes ; mais cette différence tient peut-être moins à la forme même du modèle qu'au procédé du dessinateur. Celui-ci, pour rendre plus sensible l'effet de la double encoche, en aura exagéré le creux, comme il fait pour la saillie des muscles du mollet et du bras.

Vers la fin de cette période, probablement dans la seconde moitié du VIIIe siècle, un changement se produit, dont témoigne la peinture. On commence à se servir d'un bouclier rond, plus petit, qui s'attache au bras gauche par une poignée (fig. 58). Sur un fragment qui provient d'Athènes, il y a, pour trois guerriers, autant de boucliers différents, dont deux reproduisent les deux variétés typiques de l'arme mycénienne, tandis que le troisième est déjà celui de l'hoplite grec (fig. 138). On touche au moment où cet hoplite, armé de pied en cap, fera son apparition dans la plastique. C'est des premières années du VIIe siècle que semblent dater les plus vieux des vases où ce type se montre avec les traits si particuliers qui, depuis lors, ne cesseront pas de le caractériser[1]. Quant à la cuirasse, il n'y en a point trace dans les ouvrages de la céramique du Dipylon. Les cnémides sont souvent marquées sur les monuments de la sculpture et de la peinture mycéniennes[2] ; si on ne les distingue pas chez les personnages qui décorent les vases d'Athènes, c'est que, là où tout le corps s'enlève en noir sur le fond, il n'y a pas lieu à des indications de ce genre.



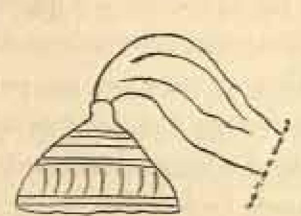
138. — Fragment d'un vase d'Athènes.
Athen. Mitth., 1892, p. 213.

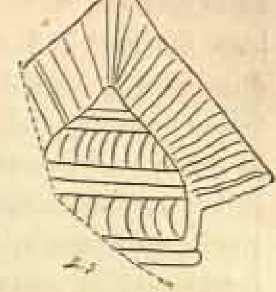
Le casque homérique, c'est celui que nous avons rencontré à Mycènes, à Tirynthe, à Ménidi, à Spata, dans les statuettes de bronze,

1. Par exemple dans le beau vase de Mélos qui appartient au Musée d'Athènes et qu'a jadis publié A. Conze (*Melische Thongefæsse*, pl. III).

2. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 369, 370, 439 ; Ἐφημερίς, 1887, pl. XI ; 1891, pl. III, 2.

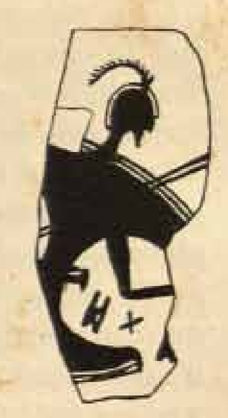
les bustes d'ivoire, les pierres gravées, les vases de terre ou de métal[1]. Le casque, qu'il soit muni d'un panache ou d'un cimier en forme de crête, n'est qu'une sorte de calotte ou de bonnet conique (fig. 139, 140). Jamais il n'a ni joues, ni nasal, ni visière; il laisse toujours le visage à découvert. Dans les peintures des vases attiques, le casque ne révèle guère sa présence que par le panache qui le surmonte; dans ces silhouettes, la coiffure se confond avec la tête où elle s'adapte (fig. 7, 58, 67, 98). Voici pourtant un tesson sur lequel les détails se distinguent assez nettement (fig. 141). Pourvu d'un cimier, le casque semble descendre assez bas sur le front et sur la nuque; on se demande s'il n'est pas déjà pourvu d'un nasal. Le profil est déjà presque celui du casque à visière; on se sent dans la période de transition entre l'ancien et le nouvel armement.





139 et 140. — Deux casques figurés sur un vase d'argent du tombeau IV, à Mycènes. Reichel, *Homerische Waffen*, fig. 38 et 39.

La conclusion que suggèrent ces remarques, on l'a déjà devinée. Les armes défensives que les artistes du VI[e] et du V[e] siècle prêtaient, dans les peintures de leurs vases, aux héros de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, différaient fort de celles qu'avaient portées les ancêtres et les contemporains des chanteurs épiques. A leur manière, ces artistes étaient aussi loin de la vérité historique que l'a été, chez les modernes, Flaxmann, quand, dans des compositions qui ont eu un moment de vogue, il représentait ces mêmes héros de l'épopée allant nus au combat. Les guerriers que les aèdes avaient sous les yeux et qu'ils ont mis en scène, n'étaient pas ces « hommes d'airain »[2], Ioniens et Cariens, qui donneront à Psammétique l'empire de l'Égypte. Leur armure était encore celle dont usaient les hommes de l'âge antérieur, cette armure où il n'y avait, à vrai dire, qu'une pièce importante, le grand bouclier creux, presque aussi haut que le corps, tout le reste, guêtres et casque de cuir plus



141. — Fragment d'un vase du Dipylon. *Athen. Mitth.*, 1289, p. 211.

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 353, 354, 355, 365, 366, 380, 421, 428[4].
2. Χάλκεοι ἄνδρες. Hérodote, I, 152.

ou moins garni de métal, ceinture de bronze, ne jouant, dans l'œuvre de protection, qu'un rôle très secondaire. Pendant deux ou trois siècles après l'invasion dorienne, le monde grec fut trop agité, trop profondément troublé pour qu'il fût beaucoup innové, dans les arts de la guerre comme dans ceux de la paix; on y a plutôt vécu sur le legs du passé. Plus tard, quand les derniers venus des éléments ethniques se furent fondus avec les anciens et qu'il se fut créé une Grèce nouvelle, industrieuse productrice et colonisatrice aventureuse, le génie de l'invention se réveilla, et, pour se mettre en mesure de lutter avec avantage contre des peuples qui avaient sur eux la supériorité du nombre, les Ioniens adoptèrent les premiers la *panoplie*, les jambières, la cuirasse, le bouclier et le casque d'airain. Ces armes nouvelles, les Ioniens, comme l'affirmait la tradition antique, les ont-ils empruntées aux Cariens[1]? Peu importe; on peut être certain que, si les Grecs de l'Asie Mineure ont pris à leurs voisins le principe du nouvel équipement, ils n'ont pas manqué, suivant leur habitude, de modifier et de perfectionner la disposition et le jeu des pièces qui composaient l'armure. Toujours est-il que leur exemple fut bientôt suivi; mais l'usage de cette armure n'a commencé à se répandre que vers la fin du VIIIe siècle, au plus tôt; il ne se généralise, il ne devient la tenue réglementaire et la marque distinctive de l'hoplite grec que dans le courant du VIIe siècle. C'est donc confondre les époques et commettre un anachronisme que de l'attribuer aux héros de l'épopée.

Elle aussi la technique de la métallurgie paraît être restée stationnaire pendant cette période; il y aurait même eu perte de certains secrets du métier. C'est au moyen de petits clous que l'orfèvre mycénien rapproche les pièces d'argent, de cuivre ou de bronze qui entrent dans la composition de ses ouvrages; mais il sait souder l'or sur l'or[2]. Au contraire, dans les bijoux contemporains des vases du Dipylon, on n'a pas trouvé trace de soudure, et Homère ne fait nulle part allusion à ce procédé; c'est toujours des clous d'or ou d'argent qui servent à fixer le métal sur les sceptres, sur les gardes et les fourreaux des épées, sur les sièges. Les trônes des dieux sont ornés d'appliques attachées au bois par des clous d'argent (ἀργυρόηλοι).

Maintenu en place de la même manière, l'ivoire entrait dans le revêtement des sièges, des portes, des clefs, sans doute aussi des

1. HÉRODOTE, I, 171. STRABON, XIV, II, 27. PLUTARQUE, *Artaxerxès*, 10.
2. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 590, 973-974.

armes[1]. Il fournit au poète des comparaisons ; sa couleur et son aspect étaient familiers à ses contemporains[2]. On a rencontré l'ivoire dans les tombes du Dipylon (fig. 21-25) ; mais il ne s'y ramasse pas en quantités qui soient comparables à ce qu'en ont fourni certaines tombes de l'âge précédent[3].

A Athènes, il est souvent remplacé par l'os, qui était d'un moindre prix ; c'est d'os que sont faites la plupart de ces lames ciselées qui ont été recueillies dans les fosses du Céramique, où elles représentent la garniture de cassettes et de coffres jadis enfouis avec le mort.

Quant à l'ambre, que les Italiotes et d'autres peuples de l'Occident ont si fort prisé, les Grecs, une fois que leur goût se fut formé, ne paraissent point en avoir fait grand cas ; avec sa demi-transparence, il ne se prêtait pas beaucoup plus que le verre à donner au contour cette netteté qui leur a toujours été chère. On croit en trouver la mention dans deux passages où le poète décrit des colliers[4] ; mais il est à remarquer que l'un au moins de ces bijoux est donné comme l'ouvrage d'un joaillier phénicien. Il n'a pas, que je sache, été ramassé d'ambre dans les fouilles de la nécropole du Dipylon.

§ 3. — L'ÉTOFFE ET LE VÊTEMENT

Si, en ce qui concerne l'armure et la manière de combattre, l'âge homérique continue, pendant longtemps tout au moins, la tradition de l'âge mycénien, il se montre, à d'autres égards, plus hardi novateur. Les tribus du Nord lui ont apporté la fibule ; les facilités que lui donne l'emploi de cette agrafe lui suggèrent, pour ce qui est du vêtement, des dispositions qui sans elle n'eussent pas été possibles.

Nous ne saurions songer à étudier un à un et à expliquer, comme on l'a fait ailleurs avec beaucoup de soin et de critique, tous les termes qui, chez Homère, désignent les différentes étoffes et les différentes pièces du costume de l'homme et de la femme[5]. Tout ce que nous nous proposons ici, c'est de définir, par quelques traits précis, le goût et ce que l'on peut appeler l'esprit du vêtement homérique.

1. *Odyssée*, XIX, 55, 563 ; XXI, 7.
2. *Iliade*, IV, 141-145. *Odyssée*, XVIII, 197.
3. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 414.
4. *Odyssée*, XV, 460 ; XVIII, 295. Helbig, *l'Épopée*, p. 342-343.
5. Studniczka, *Beitræge zur Geschichte der altgriechischen Tracht*, in-8, Vienne, 1886, 143 pages, 47 figures dans le texte. Helbig, *l'Épopée homérique*, chap. xi-xv.

Dès lors les Grecs connaissaient à la fois les étoffes de lin et les étoffes de laine. Le nom du lin se rencontre chez Homère[1]. D'ailleurs, les épithètes que le poète attache à maintes pièces du costume, celles qui impliquent un tissu léger, d'un aspect uni et lisse, n'ont de sens que si elles s'appliquent à la toile. La toile seule peut prendre, par le blanchissage et par l'apprêt, ce brillant que l'on paraît avoir si fort apprécié[2]. Ce n'étaient d'ailleurs pas là toutes les façons qu'elle reçût. Il y a lieu de croire que, dans certains cas, on la plissait artificiellement, par des procédés analogues à ceux qu'aujourd'hui encore le paysan albanais emploie pour obtenir les fronces de sa fustanelle. Par les monuments de l'Égypte, de la Chaldée et de la Syrie, nous avons la preuve que les Orientaux aimaient à gaufrer ainsi la toile[3]. Si les Grecs leur ont emprunté l'usage et le nom même de la tunique[4], ils ont dû leur prendre en même temps le goût de ce tuyautage. C'est une étoffe qui a subi cette manipulation que désigne l'expression στρεπτός χιτών, *tunique tordue;* une torsion prolongée est un des moyens que l'on emploie pour rider ainsi la toile.

Quant à la laine, la préparer et la tisser était une des occupations principales des nombreuses servantes qui faisaient partie de toute maison bien tenue[5]. On en fabriquait des tapis (τάπητες)[6], des couvertures de lit[7] et des manteaux (χλαῖναι)[8]. La laine fournissait aussi la matière d'autres pièces du vêtement, du *peplos* par exemple.

Le costume ordinaire des hommes se composait de deux pièces : la tunique (χιτών) et un manteau qui le plus souvent est appelé *chlaina*[9], mais qui porte aussi parfois le nom de *pharos* (φᾶρος). Les verbes dont se sert l'épopée pour indiquer l'action de mettre la tunique (δύω, δύνω, ἐνδύω, ἐνδύνω) donnent à penser que c'était un vêtement où l'on entrait, que l'on *passait*, comme on fait chez nous la chemise[10]; c'était,

1. *Iliade*, II, 529, 830; IX, 661. *Odyssée*, XIII, 73, 118.

2. Εἵματα λεπτά (*Iliade*, XXII, 508-511), φᾶρος λεπτόν (*Odyssée*, V, 230-231). Des étoffes sont comparées au soleil (*Iliade*, XIV, 185. *Odyssée*, XIX, 232). Les épithètes σιγαλόεις, *éclatant*, λιπαρός, *brillant d'huile*, ἀργύφεος, ἀργεννός, ἀργής, *blanc*, éveillent la même idée.

3. *Histoire de l'Art*, t. I, fig. 433, 434, 435, 462, 468, etc.; t. II, fig. 289, 290, 296; t. III, fig. 283, 302, 316.

4. *Ibid.*, t. VI, p. 980.

5. *Iliade*, V, 413; XXI, 30-31.

6. *Ibid.*, III, 387-388. *Odyssée*, XVIII, 316; XXII, 343.

7. *Odyssée*, IV, 124.

8. *Ibid.*, I, 443.

9. *Iliade*, X, 133; XXIV, 646. *Odyssée*, IV, 50, 299, etc. L'épithète ordinaire de la χλαῖνα est οὔλη, *velue*.

10. *Iliade*, XVIII, 416; XXIII, 739. *Odyssée*, XV, 60, etc.

à vrai dire, une chemise, avec ou sans manches. Le vêtement était de toile; le mot hébreu d'où dérive χιτών se rattache à la même racine, appartient à la même famille que les mots qui, dans plusieurs langues sémitiques, désignent la toile de lin[1]. Les épithètes qui qualifient la tunique sont d'ailleurs de celles qui nous ont paru ne pouvoir s'appliquer qu'à la toile. Nulle part il n'est question d'une tunique ornée de dessins; tout indique que le *chiton* ne comportait pas d'autre luxe que la légèreté du tissu et la blancheur d'une étoffe fraîchement lavée.

La longueur de la tunique variait avec les occupations et le rôle de ceux qui en étaient revêtus. Divers passages des deux poèmes donnent à entendre que les guerriers étaient habillés d'une tunique qui ne descendait pas même jusqu'au genou, tandis que d'autres en impliquent une qui tombe jusqu'aux pieds et traîne même sur les talons[2]. C'est à cette dernière que se rapporte l'épithète ἑλκεχίτωνες, *traîneurs de tuniques*, qui est donnée aux Ioniens à la fois par l'*Iliade* et par l'hymne à Apollon délien[3]. Il est probable que l'on distinguait dès lors le *chiton court*, vêtement de combat, de chasse et de travail, et le *chiton long*, vêtement de paix et de cérémonie; ce dernier était l'habit des vieillards, des rois, de la plupart des dieux. La ceinture, dont il est souvent question, dans l'épopée, comme de l'un des éléments nécessaires du costume féminin, n'y est mentionnée que deux fois à propos d'un homme[4]. Peut être a-t-on tort d'en conclure que, chez les hommes, la tunique, se portait sans ceinture[5]. J'expliquerais autrement ce silence. Chez les femmes, la ceinture, posée sur de riches étoffes, était un objet de parure. Chez l'homme, attachée sur une tunique sans décor, elle n'était souvent qu'une corde, qu'une bande d'étoffe ou de cuir[6]. Cet emploi est supposé par l'expression ζώννυσθαι, « se ceindre ». Quand on s'apprêtait à se battre ou à courir, on tirait sur le bas de la tunique, et, pour dégager les jambes, on la maintenait relevée par la pression d'un lien[7].

On ne portait la tunique toute seule que dans la maison ou quand on se livrait à un exercice violent. Pour sortir, on jetait le manteau sur ses épaules[8]. La *chlaina* était de dimensions variables : il y avait la

1. Helbig, *l'Épopée*, p. 205.
2. *Ibid.*, 219-232.
3. *Iliade*, XIII, 685. *Hymnes*, I, 147.
4. *Odyssée*, XIV, 72. *Iliade*, X, 77.
5. Helbig, *l'Épopée*, 218-219.
6. Pourtant la ceinture de Nestor est appelée παναίολος, bigarrée.
7. *Iliade*, XI, 15.
8. *Odyssee*, XIII, 224; XV, 61.

chlaina simple (ἀπλοΐδες χλαῖναι) et celle qui était assez ample pour que, si l'on n'avait pas à s'en envelopper le corps tout entier, on la pliât en deux, doublant ainsi l'étoffe (δίπλαξ, χλαῖνα διπλῆ)[1]. A la différence de la tunique, la *chlaina* était attachée au cou par une agrafe[2]. La laine était teinte en couleur ; c'était le rouge et le pourpre que l'on préférait[3]. L'étoffe était souvent ornée de dessins dont le caractère n'est pas nettement défini par le pöète[4]. Ces ornements étaient parfois des figures. Sur une *diplax* de sa façon, Hélène avait représenté les combats entre Troyens et Achéens[5]. Ce ne pouvait être que des broderies à l'aiguille.

La *chlaina* était indifféremment portée par tout le monde, gens de haute ou de basse condition. Le *pharos* était le manteau des rois. Il devait être beaucoup plus large, car il reçoit d'ordinaire l'épithète μέγα, *grand*, qui n'est jamais appliquée à la *chlaina*[6]. Il y a lieu de croire que le *pharos* était en toile ; les poètes désignent par ce terme non seulement ce manteau d'homme, mais encore différentes pièces de tissus, tels que langes[7], linceuls[8] et voiles de navires[9], qui ne peuvent avoir été faits que de fil. C'était donc moins une défense contre le froid qu'un vêtement de luxe et d'apparat, souvent d'un beau ton de pourpre[10].

Une peau de bête remplaçait au besoin le manteau. Les guerriers portaient des peaux de lion, de panthère ou de loup, les pâtres et les paysans, des peaux de cerf, de mouton ou de chèvre[11].

Le principal vêtement de la femme s'appelle, dans l'épopée, ἑανός ou πέπλος ; les deux mots paraissent synonymes. Ce vêtement se posait directement sur la peau ; c'est ce qui ressort clairement de plusieurs des passages où il en est question. Quand Héra médite de séduire Zeus, elle se lave tout le corps avec l'ambroisie et elle le baigne de parfums.

1. *Iliade*, XXIV, 229 ; X, 134 ; III, 126, XXII, 440.
2. *Ibid.*, X, 133. *Odyssée*, XIX, 226.
3. *Ibid.*, X, 133 ; *Odyssée*, XIV, 500 ; XXI, 118 ; *ibid.*, IV, 115, 154 ; XIX, 225.
4. On n'est pas d'accord sur le sens de l'expression θρόνα ποικίλα, que le poète emploie à propos d'une δίπλαξ à fond de pourpre où Andromaque a semé des ornements (*Iliade*, XXII, 440). Hésychius et les scoliastes expliquent θρόνα par ἄνθη. Il s'agit peut-être de rosaces et de palmettes.
5. *Iliade*, III, 125.
6. *Ibid.*, II, 43 ; VIII, 221 ; *Odyssée*, VIII, 84.
7. *Hymnes*, I, 121.
8. *Odyssée*, II, 93-99 ; XIX, 138-145.
9. *Ibid.*, V, 258.
10. *Iliade*, VIII, 221 ; *Odyssée*, VIII, 84.
11. *Iliade*, III, 17 ; X, 23, 29, 177, 234. *Odyssée*, XIII, 436 ; XIX, 23.

C'est donc qu'elle est nue. Puis ces apprêts terminés, elle revêt le bel *héanos* dont Athéna lui avait fait présent; elle l'attache à la hauteur de la poitrine, avec des agrafes; ensuite, par-dessus, elle boucle la ceinture[1]. Point de tunique; c'est l'*héanos* dont le moelleux tissu s'applique sur ce torse divin qu'elle a ainsi préparé pour surprendre et charmer son époux. Lorsque Pallas, avant de s'armer pour le combat, laisse glisser à terre son *peplos* pour revêtir le *chiton* de Zeus, il est évident que le vêtement dont elle se débarrasse correspond, dans le costume féminin, au *chiton* des hommes[2].

L'*héanos* et le *peplos* descendaient jusqu'aux pieds, comme suffit à l'indiquer l'épithète ἑλκεσίπεπλος, qui *traîne son peplos*, dont l'emploi est très fréquent. Ils se fixaient sur le buste avec des agrafes; sur le *peplos* que l'un des prétendants, Antinoos, donne en présent à Pénélope, il y avait douze broches d'or, περόναι. Enfin le *peplos* était le plus souvent de couleur, jaune comme le safran, d'un bleu sombre, ou rouge comme le feu[3]. Des dessins plus ou moins compliqués (δαίδαλα πολλά) se détachent d'un autre ton, sur les teintes vives de ces fonds[4]; aussi le *peplos* est-il souvent qualifié de *bigarré* (ποικίλος, παμποίκιλος)[5]. Or la couleur ne prend pas aussi aisément sur le fil de lin que sur la laine. Là donc où sont mentionnées, dans ces temps reculés, des étoffes polychromes, il y a toute chance pour que celles-ci soient des tissus de laine. S'agit-il au contraire de la toile, c'est toute une autre série d'épithètes que l'on rencontre, des adjectifs qui vantent la blancheur de l'étoffe.

Par le rôle qu'il joue, par son mode d'attache et par la matière dont il est fait, le *peplos* homérique est donc déjà celui dont s'habilleront, quelques siècles plus tard, les femmes qui serviront de modèles à Polyclète et à Phidias. C'est un vêtement sans couture, fait d'une pièce d'étoffe rectangulaire pliée en deux dans le sens de la plus grande dimension. Les deux bords sont reliés l'un à l'autre, au-dessus de l'épaule et sur le côté, par une suite d'épingles; inégalement écartées, celles-ci laissent, en haut, passer les bras, qui se montrent nus dans toute leur longueur, d'où l'épithète λευκώλενος, *aux bras blancs*. Au-dessous du genou, plus d'agrafes qui ferment la fente. Dans le mouvement de la marche, les lisières de l'étoffe s'écartent et découvrent le

1. *Iliade*, XIV, 170-181.
2. *Ibid.*, V, 230; VIII, 385.
3. *Ibid.*, VIII, 1. *Hymnes*, V, 182-183; IV, 86.
4. *Iliade*, XIV, 178.
5. *Ibid.*, V, 735; *Odyssée*, VIII, 293; *Iliade*, VI, 289; *Odyssée*, XV, 105. Cf. *Iliade*, VI, 294; *Odyssée*, XV, 107.

bas de la jambe; plusieurs épithètes font allusion à la beauté de la cheville (εὔσφυρος, καλλίσφυρος, τανύσφυρος).

Ce qu'était le *pharos*, nous l'avons dit, un tissu de lin plus souple et plus brillant qu'aucun autre. Comme aux rois, il est attribué par l'épopée aux déesses. C'est du *pharos* que s'enveloppent, en sortant du lit, Calypso et Circé[1].



142. — Fragment de baudrier avec franges d'or. Schliemann, *Mycènes*, fig. 461.

Sur l'*héanos*, le *peplos* ou le *pharos*, la femme, en s'habillant, attache une ceinture (ζώνη) qui serre cette draperie autour de la taille. La ceinture est mentionnée dans toutes les descriptions de la toilette féminine. Tantôt elle est d'or, c'est-à-dire formée par des plaques de métal appliquées sur une bande de cuir[2], et tantôt elle est garnie de nombreuses franges (θύσανοι)[3]. Ces franges devaient être des houppes faites ou de fil d'or, ou de lamelles très minces du même métal, comme on en a trouvé dans un tombeau de Mycènes (fig. 142). Il est probable que cette parure était d'origine orientale; on voit pendre ces houppes à la ceinture de certains personnages dans les bas-reliefs assyriens[4]. Les épithètes βαθύζωνος, εὔζωνος et καλλίζωνος indiquent quelle importance on attachait au port de la ceinture. Les deux dernières ont-elles trait à la manière dont était disposée la ceinture ou à la matière plus ou moins riche qui la constituait? Il est difficile de le dire. Quant à βαθύζωνος, on en a donné une explication que les monuments confirment[5]. Elle ferait allusion au creux très *profond* que dessine dans la masse tombante de la draperie une ceinture très serrée autour des reins. Plus ce creux est marqué, et plus la taille paraît svelte. La vraie traduction de βαθύζωνος serait donc : *remarquable par la sveltesse de sa taille*. Nous avons constaté l'insistance avec laquelle l'artiste mycénien accusait, en l'exagérant, le rétrécissement que le tronc présente au-dessus

1. *Odyssée*, V, 230; X, 543.
2. *Ibid.*, V, 232; X, 545.
3. *Iliade*, XIV, 181.
4. *Histoire de l'Art*, t. II, fig. 205.
5. Studniczka, *Beitræge*, p. 120-121.

des hanches[1]. Une stature élancée était certainement regardée alors comme une beauté. Il continua d'en être ainsi pendant l'âge suivant. C'est ce que le poète a en vue quand il dit qu'Agamemnon « a la tête et les yeux de Zeus qui se plaît à lancer la foudre, *le tour de ceinture* (ζώνην) d'*Arès* et la poitrine de Poseidon[2] ». La même tendance est très sensible dans les peintures des vases du Dipylon. Les proportions y sont très allongées ; la particularité de conformation que nous avons signalée s'y retrouve partout, chez les hommes aussi bien que chez les femmes. Dans les figures féminines, la compression produite par la ceinture contribuait beaucoup à souligner l'effet d'amincissement que cherchait le dessinateur.



143. — Hélène coiffée du *calymma*. *Annali dell' Instituto*, 1861, pl. 6,2.

Si l'*héanos*, le *peplos* et le *pharos*, comme chez l'homme la tunique, étaient un vêtement de dessous, le costume féminin comprenait, de plus, un grand voile que l'épopée appelle κρήδεμνον ou κρήδεμνα, καλύπτρη et κάλυμμα. L'espèce de châle que désignent ces trois termes était d'ordinaire posé sur le derrière de la tête et, laissant le visage à découvert, pendait dans le dos et sur les épaules[3]. On le voit ainsi porté dans un bas-relief de Sparte, qui est un des plus anciens monuments de la sculpture grecque (fig. 143). Les femmes ne s'en couvraient le visage que lorsqu'elles voulaient rester inconnues, ou, sous le coup d'un deuil, se séparer du monde[4]. Lorsque les femmes conversaient avec les hommes, les règles de la convenance leur prescrivaient de se

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 873.
2. *Iliade*, II, 478-479.
3. *Ibid.*, XIV, 184. *Odyssée*, V, 229 ; X, 545.
4. *Hymnes*, IV, 197.

cacher à demi la face, de tenir, avec la main, le voile rapproché d'une de leurs joues. C'est l'attitude que l'*Odyssée* prête à Pénélope lorsqu'elle se montre aux prétendants[1]; elle est souvent représentée dans les monuments archaïques. La coquetterie n'y perdait rien. Ce geste, en baignant d'ombre la moitié du visage, n'en faisait que mieux valoir l'autre et donnait au bras un mouvement des plus gracieux.

La coiffure sur laquelle se posait ce châle était assez compliquée, tout au moins chez les femmes d'un haut rang. Ce qui en donne le mieux l'idée, ce sont les vers où Homère raconte comment Andromaque, quand elle apprend la mort d'Hector, arrache tout ce qu'elle a sur la tête, pour laisser couler sur son dos ses cheveux épars[2] :



144. — Tête de femme dans une tombe de Tarquinies. Helbig, *l'Épopée*, fig. 79.

Τῆλε δ' ἀπὸ κρατὸς βάλε δέσματα σιγαλόεντα,
ἄμπυκα, κεκρύφαλόν τ' ἠδὲ πλεκτὴν ἀναδέσμην,
κρήδεμνόν θ', ὅ ῥά οἱ δῶκε χρυσέη Ἀφροδίτη.

Ce qu'Homère appelle *liens brillants*, δέσματα σιγαλόεντα, c'est l'ensemble de cette coiffure, où l'éclat du métal se mêlait aux couleurs vives et variées de l'étoffe. Il en énumère ensuite les différentes pièces. L'*ampyx* est un diadème de métal, semblable à celui qui, dans un autre endroit de l'*Iliade*, est appelé *stéphané*, couronne[3]. Le *crédemnon*, c'est le voile qui tombe sur la nuque ; mais que faut-il entendre par le *kékryphalos* et par la *plecté anadesmé?*

Les lexicographes ne donnent point une définition précise du *kekryphalos*, et à plus forte raison ne savent-ils rien de l'*anadesmé*. C'est dans les peintures de l'Étrurie que l'on a trouvé le mode d'ajustement par lequel s'expliquent le mieux et le geste d'Andromaque et les divers termes que groupe ici le poète[4]. Là, on voit souvent les femmes coiffées d'un bonnet haut et raide qui couvre entièrement la tête et ne laisse apercevoir qu'un étroit bandeau de cheveux le long du front ; il se termine, en arrière, par un fond très relevé. Sur le devant, cette coiffe est parfois entourée d'un diadème en métal, l'*ampyx* (fig. 144). Ailleurs, à la même place, il y a une ou plusieurs bandes d'étoffe, et, plus

1. *Odyssée*, I, 334; XVI, 416, etc.
2. *Iliade*, XXII, 468-470.
3. *Ibid.*, XVIII, 597.
4. Helbig, *l'Épopée*, ch. xiv.

haut, sur le sommet du crâne, une sorte de bourrelet ou de torsade qui est à la fois un ornement et un lien (fig. 145) ; le lien est destiné à fixer en place le bonnet, qui n'a pas de brides. C'est un bonnet de ce genre et attaché de la même manière que les femmes ioniennes auraient porté, au moins dans certains cantons. Cette disposition n'était pas partout en usage ; il n'est point fait mention du *kekryphalos* dans la description très détaillée de la toilette d'Héra[1] ; la déesse paraît mettre le *crédemnon* à même la tête, sur les cheveux. Le deuil d'Andromaque aurait fourni au poète l'occasion de rappeler à ses auditeurs la singularité de quelque mode locale, et nous aurions à reconnaître dans la torsade des monuments étrusques la *plecté anadesmé*, le *lien tressé*. Cette torsade est posée sur un point élevé de la coiffe, ce qui semble indiqué par l'un des éléments qui entrent dans la composition de ce substantif, par la préposition *ana*. On a voulu voir dans l'*anadesmé* un ruban qui, noué avec les cheveux, en aurait maintenu les tresses arrangées en chignon ou en nattes. S'il en eût été ainsi, pour délier ces nœuds, il aurait fallu du temps. Au contraire, avec l'interprétation que nous adoptons, rien de plus facile à comprendre que le mouvement d'Andromaque. Brusquement, sa main fait sauter à la fois le voile, le diadème, la torsade et le bonnet qu'elle retient. Sous l'action de ses doigts crispés, tout part à la fois et tombe à terre.



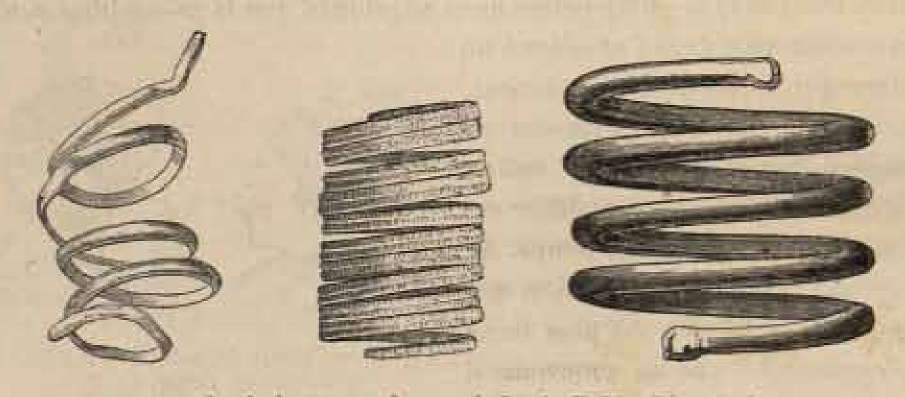
145. — Têtes de femme dans une tombe de Tarquinies. Helbig, fig. 77, 78.

Il y avait quelque chose de cette même recherche dans la coiffure des hommes. Nombre de vers et d'épithètes attestent, dans l'épopée, que les Ioniens de ce temps portaient une chevelure très longue[2]. Si ces cheveux flottaient parfois librement sur les épaules, ils étaient, au moins chez certaines tribus, disposés en mèches que retenaient des attaches de métal. L'*Iliade*, à propos du Troyen Euphorbos, parle de ses « boucles qui étaient serrées par l'or et par l'argent[3] ». Ce qui serrait ces boucles c'étaient des spirales, faites d'un fil métallique plusieurs fois replié

1. *Iliade*, XIV, 170-180.
2. Voir les textes réunis et commentés par Helbig (*l'Épopée*, p. 298-299).
3. Πλοχμοί θ' οἳ χρυσῷ τε καὶ ἀργύρῳ ἐσφήκωντο (XVII, 52). Voir aussi l'explication très vraisemblable de l'épithète κέρᾳ ἀγλαός qui est appliquée à Pâris (*Iliade*, XI, 385) ; κέρας serait une mèche artificiellement retenue, du genre de celles qui couvraient la tête d'Euphorbos (Helbig, II, 304).

sur lui-même, spirales dont de nombreux échantillons se sont retrouvés à la fois à Troie, dans les tombes de Mycènes, en Béotie (fig. 146), à Olympie et en Étrurie. Quant à la barbe, il semble qu'on la portât en collier, longue sous le menton, mais avec la lèvre supérieure rasée, comme dans l'âge mycénien[1]. L'usage du rasoir était très répandu[2], et, quand Athéna rend à Ulysse, transformé en mendiant, sa beauté de héros, c'est sur son menton que se développe une barbe d'un bleu noir[3]. C'est toujours du menton qu'il est question quand le poète parle de la barbe qui pousse ou qui blanchit; jamais il n'est fait allusion à la moustache, pour laquelle la langue homérique n'a point de nom.

De l'ensemble des observations qui précèdent, il ressort que le costume homérique n'est déjà plus le costume de la Grèce primitive.



146. — Attaches à cheveux, en bronze, de Béotie. Helbig, *l'Épopée*, fig. 94-96.

Celui-ci paraît avoir offert, chez les hommes, deux formes différentes. Dans les tombes de Mycènes, on a retrouvé, par milliers, des folioles et des rondelles d'or qui ont dû être cousues sur des pièces d'étoffe. Ces appliques n'ont pu être posées que sur des vêtements très amples, qui couvraient tout le corps, sur des vêtements semblables aux robes longues, tombant jusqu'aux pieds, dont plusieurs personnages sont habillés, dans des intailles de l'époque mycénienne; mais ce sont des rois ou des prêtres que semblent représenter ces images, qui sont d'ailleurs assez rares[4]. Le nombre est bien plus grand des monuments où la nudité est presque complète, où le vêtement est réduit à une espèce de pagne ou de caleçon. C'est ainsi que sont figurés d'ordinaire, par la sculpture et la glyptique,

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 812 et fig. 381.
2. *Iliade*, X, 173.
3. *Odyssée*, XVI, 175-176.
4. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 431[2], pl. XVI, 16.

les chasseurs et les guerriers[1]. Or, dans cette extrême simplicité d'un costume qui ne paraît pas convenir au climat de la Grèce, ne devine-t-on pas comme un reste des habitudes d'une vie presque sauvage, tout au moins comme un souvenir du temps où, avant que l'industrie fût suffisamment développée, le corps s'était endurci, par une longue accoutumance, à supporter les intempéries, en été les rayons d'un soleil brûlant, et en hiver les rigueurs de la bise[2]?

Au temps d'Homère, l'usage de la tunique est devenu général; elle est dès lors chez les Grecs la pièce essentielle du costume masculin, et ce qui ne paraît pas contestable, vu l'origine du mot *chiton*, c'est que le changement s'est opéré par l'effet de relations nouées avec les Sémites. En voyant ce vêtement si commode sur le dos des trafiquants syriens, les Grecs ont appris à en apprécier les avantages; le leur emprunter a été un premier progrès. Celui qui restait à faire, c'était de donner à la tunique une élégance qu'elle ne pouvait tenir des plis minces et secs du linge de fil. L'âge classique y pourvoira en substituant la laine à la toile dans la confection de cette chemise, et en usant adroitement de la ceinture de façon à faire bouffer l'étoffe et à en ordonner les plis.

Il est impossible que les hommes de l'âge mycénien n'aient pas eu quelque chose qui ressemblât au manteau; mais alors celui-ci, qui le plus souvent devait n'être qu'une peau de bête, n'avait pas de forme qui lui fût propre, que l'usage eût consacrée. Cette forme spéciale, il la possède chez les Ioniens, parmi lesquels vivaient les aèdes; il s'appelle la *chlaina*. En quoi la *chlaina* diffère-t-elle de l'*himation* classique? La réponse à cette question, ce n'est pas aux monuments qu'il la faut demander; nous n'en avons point à citer qui soient contemporains de l'épopée et où l'art soit assez avancé pour que le mouvement de la draperie y ait été clairement indiqué. On entrevoit pourtant, à certains mots du poète, qu'il y avait une différence.

En règle générale, l'*himation* n'avait d'autre ornement qu'une bor-

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, pl. XVIII, 1; fig. 353, 355, 356, 369, 370, 421, 422, 428[1], 426[11,21], 431[3].

2. Il n'y a qu'un monument mycénien où l'on puisse montrer la tunique: c'est le vase qui représente un défilé de guerriers (*Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 497); elle y est portée par une femme; mais ce vase est-il bien de l'âge mycénien? Ne serait-il pas plutôt contemporain des vases proto-attiques, avec lesquels il présente de singulières analogies (Pottier, *Rev. arch.*, 1896-1, p. 19-23)? Le doute subsiste, même après la découverte du curieux fragment d'une peinture murale de Mycènes que Tsoundas a publié (Ἐφημερίς, 1896, pl. I).

dure où le motif du dessin était très simple et qui tranchait par sa couleur sur le blanc mat de la laine; par là même, il n'était point de disposition à laquelle il ne se prêtât. La *chlaina*, au contraire, était parée de dessins riches et variés, d'un décor que l'on tenait à montrer. Si Hélène avait brodé sur une *diplax* une scène de bataille, ce n'était pas pour la cacher sous les plis de l'étoffe. Il n'est guère qu'une place où le tableau tracé par son aiguille ait pu être bien en vue : c'est le large champ que l'étoffe formait sur le dos, pourvu qu'elle y tombât droite. On était ainsi conduit à un arrangement symétrique du manteau, posé d'aplomb sur les deux épaules, comme une chasuble, et peut-être n'en connaissait-on pas d'autre, tandis que plus tard il y aura bien des manières diverses de se draper dans l'*himation*, manières qui changent avec l'âge des individus, avec leur position sociale et avec l'occupation à laquelle ils se livrent.

Même observation pour le costume féminin. Il diffère très sensiblement de celui que nous connaissons par les monuments figurés de l'âge achéen; l'adoption de la fibule en a changé le caractère. Le *peplos* des héroïnes de l'épopée joue le même rôle que celui des femmes athéniennes du v[e] siècle; il a même coupe et mêmes attaches; mais, comme l'indique l'épithète βαθύζωνος, il est bien plus serré au-dessus des hanches, ce qui supprime ou du moins ce qui atténue les plis dans toute la partie supérieure du vêtement. D'ailleurs, comme la *chlaina*, le *peplos* homérique est teint de couleurs vives où se jouent des motifs d'ornement qui sont d'un autre ton que le fond, et, ici aussi, on devait souhaiter que l'œil du spectateur ne perdît rien de l'artifice du dessin. Ce désir très naturel amenait à simplifier les plis, qui n'auraient pas manqué d'interrompre le développement et l'effet du décor. Or, pour faire valoir les formes du corps, pour en suivre et en accuser nettement les lignes maîtresses, il n'y a vraiment que les étoffes d'une seule couleur. C'est parce qu'il usera presque uniquement de ces étoffes que le costume grec, dans les beaux siècles de l'art, sera par excellence celui de la sculpture. Tel que nous nous le représentons chez les héros d'Homère, il a déjà quelque chose de ce mérite; mais il ne tire pourtant pas encore des éléments qui le composent tout le parti qu'ils comportent, et la faute en est à sa bigarrure d'une part, et, de l'autre, à l'étranglement de la taille qui résulte du mode d'emploi de la ceinture.

Ce qui est vrai du *peplos* l'est aussi du manteau féminin. Celui-ci, sous les noms différents que lui donne la langue épique, paraît avoir été presque toujours posé sur la tête, de façon à couvrir les épaules et le dos. Il n'avait pas l'ampleur, il n'avait surtout pas la liberté d'allures

de l'*himation* dans lequel s'enveloppent, avec une si charmante fantaisie, les statues et les terres cuites de l'âge classique.

La coiffure, elle aussi, a quelque lourdeur; l'aspect en est complexe et compassé. Les contemporains d'Homère admiraient, chez les hommes de haute naissance, une chevelure abondante, qui tombait sur la nuque et des deux côtés de la face en longues boucles, souvent emprisonnées dans des spirales d'or ou d'argent; au contraire, du temps où fleurira la statuaire, le sculpteur se complaira au foisonnement de mèches courtes et drues, pressées autour du front, des tempes et des oreilles. Il en sera de même pour les femmes. Elles se débarrasseront du bonnet. Tout au plus garderont-elles parfois un léger fichu, qui ne voilera que le derrière de la tête; mais le plus souvent il leur suffira d'un simple bandeau pour maintenir les cheveux, dont la masse ondulée fera au visage un merveilleux encadrement.

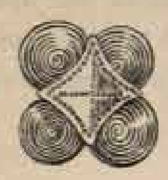
Dans l'édifice des hautes coiffures qui cachent toute la tête, dans le plaisir que l'on prend aux couleurs vives et aux dessins compliqués, dans cette recherche d'une symétrie rigoureuse qui préside à la disposition du vêtement et à celle de la chevelure, enfin dans le luxe des bijoux qui s'étalent largement sur la poitrine des femmes, dans tout cet or qui se mêle aux tresses pendantes des hommes, il y a un reste, une trace encore sensible du goût mycénien et de l'influence orientale. A Mycènes, on avait la passion des métaux précieux, de joyaux de toute sorte, et c'est à l'Orient que la Grèce empruntera toujours, quand elle en aura besoin pour certains usages, le type des tissus multicolores, chargés de broderies et de motifs très voyants. Déjà cependant une réaction se prononce et d'autres tendances se manifestent. Si les héros de l'*Iliade* sont épris des belles armes richement décorées, on ne voit pas qu'ils aient sur le corps d'autre parure que ces hélices qui s'enlacent à leurs cheveux, et encore ne peut-on affirmer qu'ils aient tous eu recours à cet ornement. Il semble même que l'on considère comme peu séante à un guerrier l'habitude de porter des bijoux; nous croyons trouver l'expression de ce sentiment dans un vers de l'*Iliade* où le poète dit d'un chef des Cariens, Amphimachos, qu' « il allait au combat ayant sur lui de l'or, comme une fille[1] ».

On est donc déjà sur le chemin qui doit conduire à l'adoption du plus simple et du plus noble de tous les costumes, du costume grec, tel que nous l'admirons dans les plus parfaits monuments de la statuaire.

1. *Iliade*, II, 879.

Le principe est posé ; mais il lui faudra bien des années pour sortir tous ses effets. Dans les marbres et sur les vases du VIIe et du VIe siècle, la coiffure et la draperie gardent encore beaucoup de cette complication, de cette vaine somptuosité, de cette raideur qui nous ont paru caractériser le vêtement homérique ; elles se modifient pourtant, d'une génération à l'autre, lentement mais sûrement, dans le sens que nous avons indiqué.

Nous aurions aimé, pour commenter et pour illustrer Homère, à invoquer plus souvent les monuments figurés ; mais nous ne pouvions guère le faire qu'en nous adressant à des ouvrages qui sont, d'un siècle ou deux tout au moins, plus jeunes que l'épopée, et, dans l'intervalle, la mode avait pu changer. Il y a donc, dans l'emploi de ces documents postérieurs, un risque à courir. On ne saurait en user que très discrètement. Les seuls monuments qui remontent à une époque voisine du temps où s'achevaient en Ionie les deux poèmes, ce sont les vases de style géométrique ; mais, par malheur, les images y sont trop sommaires pour satisfaire notre curiosité au sujet du caractère de l'habit ; le peintre a donné à presque tous ses personnages des deux sexes l'apparence de la nudité. Parfois pourtant le vêtement est indiqué (fig. 59). Or là, comme dans les tapis étendus sur les lits funéraires, il n'y a point cette diversité, cette richesse du décor que paraissent avoir présentées, d'après les descriptions du poète, les étoffes qu'il avait sous les yeux. Tout ce que l'on trouve, dans le vêtement des femmes et dans les tentures des couches (fig. 6), c'est le dessin en damier. Il est d'ailleurs possible que l'on n'ait point alors possédé à Athènes les belles étoffes que l'Ionie fabriquait, en s'aidant des modèles que lui fournissaient la Phrygie, la Lydie et la Phénicie. La Grèce asiatique était, au IXe et au VIIIe siècle, beaucoup plus industrieuse et plus opulente que la Grèce européenne. Ses princes, maîtres d'un sol fécond, enrichis par le commerce terrestre et maritime, déployaient un luxe avec lequel ne pouvaient rivaliser les Eupatrides d'Athènes, qui n'avaient pas les mêmes ressources. L'Attique n'a jamais été fertile, et là où le port du Pirée s'ouvrira plus tard à des milliers de navires, il n'y avait encore que des marais.



CHAPITRE V

LES CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE L'ART PENDANT LA PÉRIODE DE L'ÉPOPÉE

De la Grèce égéenne, achéenne ou mycénienne, comme on voudra l'appeler, à la Grèce qui s'est lentement constituée après l'invasion des tribus septentrionales, il y a une régression sensible, une diminution momentanée du travail et de la richesse, de l'art et de l'industrie. Cette Grèce préhistorique qui a été reconquise sur l'oubli, grâce aux découvertes de Schliemann et de ses émules, avait des centres industriels où, sous la protection de chefs opulents et amis du luxe, travaillaient des groupes d'artisans chez lesquels les secrets du métier se transmettaient de génération en génération. Les ouvrages qui sortaient de ces ateliers ne se répandaient pas seulement dans toute la Grèce orientale, chez les tribus congénères; ils étaient encore portés, par la voie de mer, jusque dans des contrées lointaines.

Les ateliers des céramistes mycéniens avaient en Égypte un de leurs principaux débouchés; il semble même, à en croire les peintures de certaines tombes égyptiennes, que parfois aussi les ouvrages des orfèvres de Mycènes aient pris le même chemin. S'il y avait une histoire de ces sociétés ou seulement une poésie où se réfléchît leur image, Cnosse, Orchomène et Mycènes s'y trouveraient signalées au même titre que le sont, dans l'histoire ultérieure de la Grèce, Éphèse et Milet, Chalcis, Corinthe et Athènes.

Dans la Grèce des x[e], ix[e] et viii[e] siècles, rien de pareil, à en juger par les poèmes homériques, le seul document qui donne quelque idée de la vie des hommes de ce temps. S'il y a des pays qui soient re-

nommés alors pour la qualité exceptionnelle des produits que l'on en tire, ces pays sont tous situés en dehors de la Grèce européenne. A des traits nombreux, on devine que les Grecs de ce temps n'éprouvaient aucun embarras à reconnaître la supériorité de l'industrie étrangère. Les épées que forgent les Thraces sont de toutes les plus appréciées[1]. Sous le doigt des Lydiennes, l'ivoire perd sa blancheur; il se teint de pourpre[2]. Des objets de prix, rapportés d'Égypte, rehaussent le luxe de Ménélas[3]. La cuirasse d'Agamemnon, une merveille d'art, est un présent de Kinyras, roi de Cypre[4]. C'est surtout la Phénicie qui est, pour les contemporains du poète, la mère des beaux ouvrages de toute sorte. Entre les différentes villes dont chacune devait fournir son apport à l'exportation, Sidon l'emporte si fort, que de loin toutes les cités de la Phénicie s'absorbent et se confondent en elle, pour l'œil des Grecs. Sidon, c'est la ville riche *en bronze* (πολύχαλκος)[5], et celle où l'on travaille le plus habilement les métaux précieux, témoin les deux cratères d'argent que Phédimos, roi des Sidoniens, a donnés en présent à Ménélas, et le collier d'ambre et d'or qui leur sert à amuser et à tromper les femmes de la maison du prince à Syros[6]. Ce que l'on n'admire pas moins, c'est les produits de l'aiguille des ouvrières de Sidon, brodeuses incomparables. Les *peplos* qu'Hécube va offrir à Athéné, comme des présents dignes d'une déesse, ont été décorés par des femmes de Sidon[7]. On envie celui qui, comme le père d'Eumée, Ctésios, possède une esclave sidonienne, qui « sait faire les beaux ouvrages » (ἀγλαὰ ἔργα εἰδυῖα)[8]. Si ces objets, que se disputent tous ceux qui peuvent y mettre le prix, se répandent dans toutes les parties du monde grec, c'est que le fabricant syrien n'attend pas à domicile la venue des acheteurs ; il va au-devant d'eux; il a le don d'ubiquité. Homère, au cours de ses récits, signale la présence des Phéniciens en bien des endroits,

1. *Iliade*, XXIII, 560-561, 807-808. On s'est demandé (HELBIG, *l'Épopée homérique*, p. 12) si ces glaives thraces ne provenaient pas de fonderies phéniciennes établies au pied du Pangée. Ce qui nous conduirait à écarter cette conjecture, c'est que la civilisation thrace paraît avoir eu son originalité (*ibidem*, ch. I). Je croirais plutôt à un centre d'industrie métallurgique analogue à celui qui nous est signalé en Asie Mineure, chez les Chalybes. C'est par les routes du Nord que seraient arrivés jusqu'à cette région les procédés, les pratiques de cette industrie.
2. *Iliade*, IV, 141.
3. *Odyssée*, IV, 125-132.
4. *Iliade*, XI, 19-28.
5. *Odyssée*, XV, 425.
6. *Iliade*, IV, 615-619. Cf. *Iliade*, XXIII, 745. *Odyssée*, XV, 415.
7. *Iliade*, VI, 289.
8. *Odyssée*, XV, 418

en Égypte[1], où ils séjournent à demeure, en Crète[2], à Lemnos[3], à Ithaque[4] et dans l'île mythique de Syros[5].

Tandis que le poète attache ainsi l'étiquette de telle ou telle fabrique étrangère sur chacun des produits ouvrés qu'il mentionne pour leur haute valeur, il ne prend pas le même soin à propos des objets qui n'ont pas cette origine exotique. Qu'il s'agisse d'armes, d'outils, de bijoux ou d'étoffes, il n'en indique pas la provenance, ce qui semble indiquer que la qualité est partout à peu près pareille. Une seule fois, à propos du bouclier d'Ajax, il nomme l'ouvrier, Tychès d'Hylé[6]; or nous ne savons même pas s'il faut reconnaître dans la patrie de Tychès la petite ville béotienne qui plus tard portait ce nom.

En Grèce, à cette époque, c'est dans la maison que s'exécutent, à l'intention des membres de la famille, certains travaux qui plus tard ont abouti à la création d'industries spéciales ; tels sont le filage du lin et de la laine, le tissage et la confection des vêtements. Une seule fois il est question, dans l'épopée, d'une femme pauvre qui s'occupe, en dehors de la maison, à la préparation de la laine[7]. C'est là un commencement d'industrie indépendante, mais un bien faible commencement.

Pour d'autres travaux, ceux qui sont du ressort des hommes, il y avait dès lors des gens de métier, des maçons, des charpentiers et menuisiers, des corroyeurs, des charrons, des forgerons et des orfèvres ; mais la technique, pour chacune de ces professions, devait rester très simple. La division du travail n'est pas poussée très loin. Chaque artisan a une spécialité très étendue. L'armurier fabrique aussi des bijoux[8]. Les boucliers de cuir, recouverts d'une feuille de métal, se font aussi bien chez le corroyeur (σκυτοτόμος) que chez le forgeron (χαλκεύς)[9]. Le charron et le charpentier vont couper dans la forêt les bois qu'ils mettront en œuvre[10]; ils ne se servent donc que de bois verts, qui ne peuvent donner que des ouvrages assez grossiers. Dans ces conditions, les procédés ne peuvent être très savants ; aussi tout homme intelligent

1. *Odyssée*, XIV, 288.
2. *Ibid.*, XIII, 273.
3. *Iliade*, XII, 745.
4. *Ibid.*, XV, 482.
5. *Ibid.*, XV, 415.
6. *Iliade*, VII, 221.
7. *Ibid.*, XIII, 433-435.
8. *Ibid.*, XVIII, 401, 478-613.
9. *Ibid.*, VIII, 219-223; XII, 294-297.
10. *Ibid.*, IV, 485-486; XIII, 389-391; XV, 482-484.

et vigoureux pratique-t-il, à l'occasion, les métiers mêmes que nous sommes accoutumés à considérer comme exigeant un long apprentissage. C'est Pâris qui, à Troie, bâtit sa maison en travaillant avec les meilleurs artisans (τέκτονες ἄνδρες)[1]. C'est Ulysse qui construit de ses propres mains sa chambre de pierre, qui y façonne le lit nuptial qu'il tire du tronc d'un olivier[2]. Dans l'île de Calypso, il n'est pas plus embarrassé pour assembler les planches du radeau sur lequel il s'échappera de sa prison[3]. Chacun est encore, sous le coup de la nécessité, l'homme à tout faire. Eumée a dressé lui-même, en pierres brutes, les murs de sa métairie; les sandales dont ses pieds sont chaussés, il les a taillées dans le cuir frais d'une de ses chèvres[4].

Rien n'empêchait l'industrie domestique de produire des étoffes d'une qualité excellente, où le dessin et le mélange des couleurs fussent d'un heureux effet; mais, sous un tel régime, les autres industries, celles qui s'attaquent à la pierre, au bois ou au métal, ne pouvaient être poussées très loin. L'ouvrier ne travaillait que pour donner satisfaction au besoin courant; aussi ne semble-t-il point avoir rien créé qui, par son caractère d'élégance ou de richesse, méritât de devenir un article d'exportation. D'après les quelques mentions que fait l'épopée d'un commerce de troc où les Grecs sont parties, ceux-ci ne fournissent guère aux peuples de qui ils reçoivent des objets de prix que des produits bruts, tels que le cuivre et le fer, des bois de construction et des peaux, peut-être aussi du bétail sur pied[5]. Aux Phéniciens, ces marchands d'hommes, ils vendent aussi des esclaves, les prisonniers que la guerre a mis entre leurs mains[6].

Pour ce qui est de l'étendue, de la disposition et de la décoration des bâtiments, le luxe de l'âge homérique paraît avoir été très inférieur à celui de l'âge mycénien. Pour ce qui est des armes, du vêtement et de la parure, la différence est aussi sensible. Nulle part le poète ne parle d'épées dont la lame soit ornée de figures du genre de celles que nous avons admirées sur la soie des célèbres poignards de Mycènes[7]. Il n'est pas question non plus, chez lui, de rien qui res-

1. *Iliade*, VI, 213.
2. *Odyssée*, XXIII, 190-201.
3. *Ibid.*, V, 243-261.
4. *Ibid.*, XIV, 7-14, 23-24.
5. *Odyssée*, I, 184; *Iliade*, 473-475.
6. Il est très souvent question, dans l'*Odyssée*, de ces ventes d'esclaves (XIV, 452; XV, 427-430; XX, 383.
7. *Histoire de l'Art*, t. VI, pl. XVII, XVIII, XIX.

semble à cette poignée de glaive, en forme de dragon, qui a été trouvée à Mycènes et où les écailles et les yeux sont faits de morceaux de cristal ciselés et incrustés sur un fond d'or[1]. Si Homère avait eu sous les yeux des objets de cette sorte, il n'aurait pas manqué de les décrire. On alléguera deux exceptions, la cuirasse d'Agamemnon et le bouclier d'Achille; mais, quant à cette cuirasse, nous sommes expressément avertis que c'est un produit de l'industrie cypriote, c'est-à-dire de l'industrie phénicienne, et, pour ce qui est du bouclier, si la première idée a pu en être suggérée par quelque ouvrage du forgeron ou de l'orfèvre, l'imagination s'est étendue librement sur ce thème : elle a donné au décor une complication que n'a jamais pu comporter la réalité. C'est ce que le poète indique lui-même en présentant cet objet comme l'œuvre d'un dieu, d'Héphæstos. Il ne semble pas que les armes de bronze des héros d'Homère fussent en général très ornées, et les épées de fer qui ont été ramassées dans les tombes du Dipylon paraissent avoir été très simples. Tout au plus la garde était-elle peut-être décorée au moyen des bandes d'or ou d'ivoire, avec dessins tracés à la pointe, qui ont été recueillies dans plusieurs de ces sépultures.

L'épopée ne représente pas les rois et les chefs du peuple comme couverts de ces ornements d'or qui étaient cousus sur les vêtements des hommes et des femmes au cours de l'âge mycénien. On a cru trouver un souvenir de cette mode dans deux vers qui montrent Zeus et Poseidon « se revêtant d'or sur la peau »[2]; mais c'est à des dieux seulement que le poète prête cet aspect, et encore ne faut-il peut-être voir là qu'une manière de parler, qu'une vague image, une touche de couleur, dans laquelle on serait mal venu à chercher l'indication de tel ou tel détail d'ajustement. L'*égide* est le seul objet qui rappelle ces riches plaques d'or que l'on a rencontrées sur la poitrine des cadavres, dans les fosses de l'acropole mycénienne; mais la poésie n'attribue l'égide qu'à des dieux, à Zeus et à Athéné. Pour les hommes, pour ceux mêmes qui sont au-dessus des autres par leur naissance et par leur rang, la seule recherche que paraisse comporter le costume, en dehors du harnais de guerre, c'est l'emploi d'une belle étoffe, fine et moelleuse, que la navette ou l'aiguille a décorée d'une bordure de couleur et de sobres dessins, semblables à ceux que le pinceau du céramiste trace sur l'épaule et sur le col des vases. A ce titre, les Grecs d'Homère sont plus près que les Mycéniens des Grecs de l'âge classique ; comme le feront ceux-ci, ils se

1. Schliemann, *Mycènes*, p. 369, fig. 451-452.
2. *Iliade*, VIII, 43; XIII, 25. Χρυσὸν δ' αὐτὸς ἔδυνε περὶ χροΐ· γέντο δ' ἱμάσθλην.

trouveront conviés, par la simplicité même de leur vêtement, à demander l'effet non plus, comme autrefois, à l'accumulation et au chatoiement des appliques de métal, mais à l'heureux arrangement de la draperie et des plis qu'elle forme sur le corps. Cependant, si tel a été le résultat final du changement qui s'est introduit dans les habitudes, une des causes qui ont provoqué ce changement a peut-être été la diminution même des quantités d'or et d'argent qui étaient en circulation. On avait moins de métaux précieux à façonner en boutons et en pendeloques, en paillettes et en joyaux de toute espèce; on a trouvé moyen de s'en passer, sans pour cela renoncer à satisfaire certains goûts innés d'élégance et de noblesse. Nécessité a été mère d'industrie.

Ce que les fouilles nous révèlent à ce sujet s'accorde avec les inductions que nous avons tirées des données du poème. Il y a des bijoux dans les tombes du Céramique d'Athènes; mais on a pu voir combien, par leur poids comme par l'originalité de leur décoration, ces bijoux le cèdent à ceux que l'on a tirés des tombes mycéniennes. Ceux qui paraissent les plus avancés de facture, ces bandeaux d'or qui sont tout illustrés de figures, sont intéressants pour les thèmes que l'artiste y a traités ; mais on y sent que l'ouvrier économise le métal. La mince feuille estampée, où l'ornement s'efface sous la plus légère pression, a remplacé la plaque résistante et ductile où le ciselet et le marteau faisaient saillir des images qui ont souvent gardé toute la franchise de leur premier relief. Il est de belles matières dont l'artisan mycénien faisait un fréquent usage et que son successeur paraît ne plus avoir à sa disposition ; c'est par exemple l'albâtre et le cristal de roche. On n'en rencontre pas trace dans les sépultures du Dipylon, et elles ne sont pas mentionnées dans Homère.

Certains types de bijoux ont disparu, de ceux où l'art mycénien s'était montré le plus inventif et le plus habile : ainsi les anneaux dont le chaton, orné d'une image gravée en creux dans l'épaisseur du métal ou dans une pierre fine, pouvait servir de sceau. Homère ne semble pas connaître l'usage du cachet et les bagues ne sont pas nommées, ni parmi les pièces qui composent les parures que prépare Héphæstos, ni parmi les cadeaux au moyen desquels les prétendants cherchent à se concilier la faveur de Pénélope[1]. Dans la partie la plus ancienne de la nécropole attique, il n'y a guère, à part les diadèmes, que ces menus bijoux qui ne sauraient faire défaut là où une femme a été ensevelie

1. *Iliade*, XVIII, 401; *Odyssée*, XVIII, 292-301.

avec son appareil de toilette, des épingles à cheveux, des pendants d'oreilles, des colliers, des bracelets. Quant aux tombes où reposaient les hommes, elles ne contiennent, le plus souvent, que des armes. Les hommes s'étaient désaccoutumés des bijoux, comme ils avaient cessé de cacher sous le papillotement des lamelles de métal la trame et le dessin de l'étoffe qui les habillait.

Les métaux précieux étaient donc devenus moins abondants et d'un emploi plus rare; ils avaient, dans bien des cas, été remplacés par le bronze et le fer, par l'os et par l'argile; mais on s'appliquait à suppléer par la recherche de l'ornement à la pauvreté de la matière. Ce que fut cette ornementation, l'historien n'en aurait aucune idée, s'il était réduit à ne chercher ses renseignements que dans l'épopée. Ce qui se voit partout et tous les jours, le poète n'en dit mot. Sa curiosité ne s'éveille que devant les ouvrages qui sortent de l'ordinaire, c'est-à-dire devant ceux de l'armurier et de l'orfèvre, surtout quand ils sont de provenance exotique; c'est ceux-là seuls qu'il signale à ses auditeurs. D'ailleurs l'orfèvre grec lui-même ne marche pas du même pas que les autres artisans ses contemporains; par rapport à eux, tantôt il retarde, tantôt il avance. Il reste plus longtemps qu'eux attaché à certains des motifs du répertoire de l'artiste mycénien, et quand, enfin, il s'est détaché de cette tradition, il est le premier à s'inspirer des motifs que lui offrent les modèles orientaux. Ce n'est donc pas au peu qui subsiste de son œuvre qu'il faut demander pourquoi et comment le goût s'est modifié en Grèce, à la suite des chocs qui amenèrent la chute des royautés achéennes. Si nous avons constaté ce changement, la différence nous est apparue surtout dans les objets où la matière n'a pas de valeur: c'est là que se sont montrés, partout pareils, ou du moins inspirés du même esprit, les motifs typiques du style que nous avons appelé le *style géométrique rectiligne*.

Ce style, à le prendre là où il s'en tient strictement aux ressources qu'il tire de son propre fonds, est-il, comparé au style mycénien, un progrès ou un recul? La question est d'un intérêt capital. Suivant qu'on la résoudra dans tel ou tel sens, on comprendra, d'une manière différente, l'histoire de la race grecque et de sa civilisation, de la marche que son génie a suivie dans les siècles que l'on pourrait nommer ses années d'adolescence, entre ses obscures origines et l'éclat de son plein développement.

Pour ce qui est du dessin purement linéaire, l'ornement mycénien, avec le parti qu'il tire de la ligne courbe et de ses molles inflexions,

fournit des motifs plus agréables à l'œil que ne le fait la raideur de la ligne droite. Le peintre des vases du Dipylon a beau faire effort pour compliquer et varier ses tracés : ceux-ci, même avec le méandre et ses dérivés, n'atteignent jamais à l'élégance raffinée et à la souplesse que son devancier savait mettre dans les enroulements de ses spirales, où il réservait aussi une place au rectangle, au losange, aux barres parallèles. Par le contraste, ces droites, ainsi mêlées discrètement à un ensemble dont le principe était différent, contribuaient à corser le décor et à en varier l'aspect.

Où l'avantage du dessinateur mycénien est encore bien plus marqué, c'est dans la part qu'il fait à l'imitation de la forme vivante. Pendant un certain temps, celle-ci n'est représentée, dans les bronzes et dans les vases postérieurs à l'invasion dorienne, que par un seul type organique, l'oiseau des marais, auquel viennent s'ajouter, mais plus tard, le cheval et l'homme. Comme si la feuille et la fleur avaient disparu du monde, la plante est absente. Au contraire, chez l'artiste de l'âge antérieur, on sent le désir passionné de mettre à profit toutes les suggestions de la vie et de son inépuisable fécondité. Les végétaux, les animaux, tout l'amuse et l'inspire. A la plante il ne demande pas seulement les fleurs qui, comme l'iris, la rose et le lis, le frappent et le charment par la douceur de leur parfum, l'élégance de leur port et l'éclat de leur couleur ; il va chercher aussi, sous les eaux transparentes où ils ondulent avec le mouvement du flot, les longs rubans des algues. Qu'il prenne ses modèles dans la flore de la mer ou dans celle de la terre, il groupe de la manière la plus heureuse les éléments dont il s'empare ; il invente le *rinceau*, c'est-à-dire la branche flexible qui se déroule sans fin, garnie de ses fleurs et de ses feuilles. Cette disposition, qui donne un ornement continu d'un si agréable effet, l'art oriental ne l'avait pas connue[1]. C'est la Grèce primitive qui l'a trouvée, et c'est dans son héritage que la Grèce classique ira la ressaisir après que, dans l'âge intermédiaire, ce motif était presque tombé en désuétude ; peut-être quelque chose s'en était-il conservé dans des travaux d'orfèvrerie qui sont aujourd'hui perdus.

Il en est de même quand c'est chez l'animal que le peintre et le sculpteur cherchent les thèmes dont ils ont besoin pour orner leurs ouvrages. Là encore, ils ne se contentent pas de reproduire ceux des types qui, par leurs dimensions et par le rôle qu'ils jouent, semblent

1. A. Riegl, *Stilfragen*, p. 127.

occuper, dans la nature, un rang supérieur. Les grands quadrupèdes intéressent l'artiste, aussi bien les animaux domestiques que les fauves des bois ; il tire aussi parti de l'oiseau, qu'il figure marchant, volant ou nageant ; mais ce qui a surtout piqué sa curiosité, c'est tout un ordre de formes auquel beaucoup d'écoles d'art n'ont accordé qu'une très faible attention ; c'est, outre l'insecte aux larges ailes et aux fines antennes, tel que la libellule et le papillon, la faune des mers, le poisson et le coquillage.

On sait quel plaisir tout particulier il a pris à semer sur ses bijoux et sur ses vases l'image du poulpe, de la seiche et de l'argonaute ; les lignes que décrivaient les membranes et les bras de ces mollusques avaient les mêmes rondeurs et les mêmes sinuosités que celles qui caractérisaient les éléments de son dessin linéaire. Il avait commencé par copier ces types dans un esprit d'exactitude réaliste ; il finit par y trouver prétexte à des motifs qui ne rappellent plus que de loin les formes du modèle. Ainsi s'explique ce que l'on a appelé le japonisme de l'art mycénien ; il y a là toute une veine de fantaisie qui paraît tarie pour toujours, alors que le style géométrique a prévalu ; pourtant elle aura plus tard, dans l'art classique, de brusques rejaillissements, mais sans jamais y couler à nouveau avec autant d'abondance et de franche singularité.

Que si, du choix et de la nature des types, on passe à l'étude de l'interprétation qui en a été donnée par la plastique, la comparaison aboutit à un résultat analogue. L'artiste mycénien est encore très inexpérimenté. Quand il s'attaque à la figure humaine, il rencontre, dans la complexité de son contour et dans la variété de ses attitudes, des difficultés dont il ne triomphe que très imparfaitement. Là même pourtant il rend parfois avec une vive justesse l'ensemble de la pose ; mais c'est surtout dans la représentation de l'animal qu'il donne toute sa mesure : il y porte un rare sentiment des particularités de la forme et des caractères qui distinguent les espèces. Il a le goût et le don du mouvement ; il s'applique à saisir, chez le cerf, le lion et le taureau, le jeu des muscles bandés pour la course ou le saut. Malgré les fautes de dessin qui lui échappent presque toujours quand l'image n'est pas ramassée, comme sur les pierres gravées, dans un étroit espace, on devine dans son œuvre quelle joie intelligente et sincère lui a donnée le spectacle du déploiement de la force. Chez le graveur des fibules et chez le peintre du Dipylon, rien de pareil ; alors même qu'ils se sont enhardis à insérer des figures dans leurs cadres rectilignes, leur main

garde les habitudes qu'elle a contractées à l'école du dessin géométrique. Dans leurs tableaux, les figures restent anguleuses et sèches, figées dans un petit nombre d'attitudes toujours les mêmes. L'animal n'y a pas été plus étudié sur nature que l'homme; il n'est pas moins conventionnel, moins schématique. Les images sont là plutôt des signes d'idées que des copies de la réalité; elles rappellent certains personnages et certaines actions plutôt qu'elles ne prétendent les représenter.

Nous voici arrivé au terme de la comparaison; il semble que la question soit tranchée. L'art mycénien est très supérieur à celui qui lui a succédé. Son domaine est bien plus ample; il a de plus hautes ambitions, qu'il réussit à réaliser dans une large mesure. Par l'esprit qui l'anime et par les aptitudes qu'il révèle, par sa manière de comprendre la forme et la vie, par ses qualités de chaleur et de verve, l'art de ces tribus auxquelles nous n'osons assigner un nom que par conjecture est certainement plus voisin du grand art de la Grèce que l'art du x[e] et du ix[e] siècle; à travers cette longue suite d'années, il donne en quelque sorte la main à l'art classique par-dessus la tête des ciseleurs et des peintres de l'école du style géométrique.

L'artiste de cette dernière école laisse cependant apercevoir, jusque dans des œuvres qui surprennent et qui choquent notre goût, le germe tout au moins de qualités supérieures ou originales, analogues à celles dont a fait preuve le poète son contemporain, le créateur de l'épopée; en dépit des apparences, il n'a pas perdu son temps.

Par la force des choses, la marche en avant s'était continuée; la société avait amélioré son outillage. Certaines inventions s'étaient produites, dont le bénéfice s'était étendu de proche en proche. C'est ainsi que, pendant ces deux ou trois siècles, l'usage du fer s'était répandu chez les tribus riveraines de la mer Égée et que l'emploi de ce nouveau métal avait permis de perfectionner l'appareil des armes offensives et défensives. La civilisation matérielle n'avait pas été seule à se développer.

Vers le début de cette période, les arts du dessin paraissaient être tombés très bas, avec ce froid décor d'où est absente toute image de la vie. Quand ils commencent à vouloir se relever, quand ils s'essayent à reproduire la figure de l'animal et celle de l'homme, ils semblent tout d'abord incapables de réussir dans cette entreprise. C'est presque une

impression de barbarie que laissent, à première vue, les tableaux des vases du Dipylon, ces personnages dont les têtes, les corps et les membres sont figurés par des triangles, des losanges et des bâtons. On dirait que l'œil du peintre ne perçoit pas et que ses doigts se refusent à tracer les courbes qui définissent le contour de la forme chez l'être vivant.

Pourtant, dans ces œuvres mêmes, nous avons découvert un caractère que nous n'avions pas trouvé au même degré dans celles de l'âge antérieur, l'art de la composition, d'une composition réfléchie, où il y a déjà presque de la science. Cette même tendance, nous l'avons signalée dans un ouvrage d'un autre genre, dans ce *Bouclier d'Achille* où le poète a disposé ses thèmes et ses groupes comme l'aurait fait un orfèvre contemporain qui aurait eu le même programme. Dans la création du potier comme dans celle du poète, on sent déjà s'annoncer une des qualités maîtresses de l'esprit grec, son amour de l'ordre et de la clarté. Le génie de la race a donc tiré un bénéfice de l'intrusion des nouveaux éléments ethniques qui sont venus s'y incorporer avec les Doriens. Si, par la violence avec laquelle ils se sont imposés, ces éléments ont jeté le désarroi dans la vie nationale ou même ont paru suspendre, pour un temps, le jeu de certaines facultés, ils n'en ont pas moins concouru à former la substance du génie complexe de la grande nation. A l'alliage qui bouillonnait dans le creuset, ils ont mêlé des atomes d'un métal plus solide et plus résistant ; ils ont eu, dans le domaine de l'art, les effets que l'histoire a constatés sur un autre terrain, sur celui de la poésie et de la pensée, de l'organisation sociale et politique.

De même aussi, dans ce dessin, d'une si dure sécheresse, nous avons cru pouvoir saisir comme un faible indice du sens dans lequel s'orientera, lorsqu'il disposera de toutes ses ressources, l'art de la Grèce adulte. Dans la nudité de ces figures raides et minces où les muscles seuls, ceux des bras et surtout ceux des jambes, sont marqués avec une exagération voulue, on devine, déjà sensible quoique encore très enveloppée et impuissante à s'exprimer, l'idée que se fera de la beauté, que commence même à s'en faire dès lors une race qui travaille avec passion à développer chez elle-même, par la pratique assidue des exercices gymnastiques, la force et l'agilité. Regardez, sur un vase du Dipylon, tel danseur qui bondit, tel coureur dont le corps s'allonge et se porte en avant : c'est la caricature d' « Achille aux pieds légers », tel que le poète se le représentait, ou, si l'on aime mieux

prendre un point de comparaison dans la sculpture classique, de l'Apollon du Belvédère,

> Intrépide coureur à la taille élancée,
> Qui suit sa sœur Diane à travers les forêts [1].

Derrière l'image maladroite et grotesque, on entrevoit le type dont l'artiste a dès ce moment la conception très nette, qu'il contemple et qu'il modèle en pensée, mais qu'il ne sait pas encore réaliser sous forme concrète.

Nous voudrions avoir réussi à définir, avec une précision suffisante, le caractère de la période qui se terminerait vers l'an 750 ; mais la tâche était malaisée. Pour nous faire quelque idée de la marche qu'ont alors suivie les arts du dessin, nous avons dû utiliser tout à la fois les données que nous empruntions à des poèmes qui ont reçu leur dernière forme dans la Grèce asiatique et celles que fournissaient des monuments qui proviennent presque tous de la Grèce européenne, ou, pour mieux dire, de l'Attique. Il ne reste plus, pour compléter cette analyse, qu'à appeler l'attention sur la part considérable que prit alors Athènes à l'élaboration des éléments du style géométrique et au mouvement qui conduisit à le remplacer par un autre style, plus riche de promesses et auquel appartenait l'avenir.

Nous avons cru pouvoir reconnaître, dans le style géométrique, un apport des tribus dites doriennes et, si ce style est bien, comme nous avons cherché à l'établir, le développement d'un système d'ornementation qui a ses racines dans la civilisation primitive de l'Europe centrale, nous devions nous attendre à constater que son évolution s'est accomplie par le ministère des peuplades qui en possédaient la tradition héréditaire et directe, qui en avaient répandu, au sud des Balkans, dans le bassin de la mer Égée, les méthodes et les motifs caractéristiques. Or ce n'est pas ainsi que les choses se sont passées.

C'est à Athènes que ce style a fait tous les progrès que comportait son principe, et qu'il a fini par appliquer à la représentation du corps vivant les procédés de dessin auxquels l'avait habitué l'exécution du décor purement linéaire ; pourtant l'Attique, dont les habitants se prétendaient autochtones, n'a jamais été occupée par les Doriens. N'y a-t-il pas là, dans cette initiative ainsi prise par l'industrie des cé-

1. Brizeux, *Les deux Sculpteurs*.

ramistes athéniens, quelque chose d'étrange, d'inattendu et comme de paradoxal ?

Voici qui ajoute encore à la surprise que cause cette découverte : L'Athènes des siècles reculés, celle qui est antérieure à Solon et à Pisistrate, est à peine mentionnée par l'histoire. A en juger par les témoignages des auteurs, Athènes n'aurait joué en Grèce, jusque vers le milieu du VIe siècle, qu'un rôle très effacé. Loin de pouvoir rivaliser avec les grandes cités ioniennes, telles qu'Éphèse ou Milet, elle n'aurait même pas eu, dans la Grèce continentale, l'importance d'Argos et de Sparte, de Corinthe et de Chalcis. C'est une impression assez différente que laisse à l'archéologue l'examen des monuments. On a vu quelle place nous avons dû faire à Athènes dans cette étude de l'art grec le plus ancien et des industries qui s'y rattachent. Au IXe et au VIIIe siècle, c'est à Athènes que la céramique a les plus hautes aspirations et qu'elle est le plus inventive. Il y a là, entre les données de la tradition écrite et celles que recueille l'archéologue, tout au moins l'apparence d'une contradiction. Ce désaccord, l'historien ne saurait le méconnaître ; il est tenu de chercher à l'expliquer.

Dans leurs jours de puissance et de gloire, les Athéniens, comme éblouis par la splendeur du présent, ont un peu perdu la mémoire de leur propre passé. Tout ce qu'ils en ont retenu, c'est certains mythes, comme ceux des exploits de Thésée et de sa victoire sur les Amazones, qui flattaient leur amour-propre ; c'est aussi quelques noms de héros et de princes plus ou moins légendaires. Cette ardente et mobile démocratie n'ignorait pas que ses pères avaient vécu, pendant plusieurs siècles, sous un régime tout aristocratique[1] ; mais elle n'avait qu'une assez vague idée de ces institutions depuis longtemps abolies, et surtout elle ne se rendait pas un compte exact du degré de bien-être et d'aisance que de nombreuses générations avaient pu leur devoir. Peut-être, grâce à la variété des moyens de recherche dont nous disposons, sommes-nous aujourd'hui mieux en mesure de deviner, sans trop de chances d'erreur, ce qu'a pu être cette Athènes préhistorique et de quelles ressources elle disposait.

Pendant les deux ou trois siècles qui ont suivi l'invasion dorienne, l'Attique était gouvernée par ces Eupatrides dont les descendants, avant et après les guerres médiques, devaient encore prendre une part si brillante à la création de la grandeur d'Athènes. L'État qui avait dès

1. Ἡ δὲ πᾶσα γῆ δι' ὀλίγων ἦν. Aristote, Ἀθηναίων Πολιτεία, § 2.

lors Athènes pour capitale n'aspirait pas à la gloire des conquêtes; il ne s'associa pas à ce mouvement d'expansion coloniale où se signalèrent deux des cités voisines, Corinthe et Chalcis; mais, abrité derrière les montagnes qui lui serviront toujours de frontières, il avait atteint déjà cette unité politique à laquelle, dans le monde grec, d'autres groupes n'arrivèrent que beaucoup plus tard ou même ne sont jamais arrivés. Il avait été ainsi presque entièrement préservé de ces luttes meurtrières qui ailleurs, en Béotie par exemple, mettaient sans cesse aux prises les villes dont les territoires se touchaient. Sous l'autorité respectée de familles qui passaient pour tirer leur orgine des héros chantés par Homère, il avait prospéré. La terre y était cultivée avec d'autant plus de soin, que, dans beaucoup de cantons de l'Attique, elle était plus stérile. Ce que, malgré ce labeur opiniâtre, elle se refusait à donner, on le tirait aisément de l'étranger, grâce à des ports dont les uns étaient tournés vers l'Asie et les autres vers les Cyclades et le Péloponnèse. Ces ports étaient surveillés et tout le littoral était efficacement défendu contre les pirates, grâce à cette institution des *naucraries* dont nous avons cru trouver la trace dans les peintures des vases funéraires. A la faveur de la sécurité ainsi garantie, l'habileté professionnelle s'était développée chez les artisans qui, dans l'agglomération urbaine, dont le centre était l'antique château des Érechtéides, travaillaient pour le roi et pour les nobles. Les figurines d'ivoire et les diadèmes d'or estampés nous ont donné une idée avantageuse de l'adresse du ciseleur et de l'orfèvre; mais, le sous-sol de la plaine du Céphise fournissant une argile de qualité supérieure, c'était surtout l'industrie du céramiste qui avait pris un rapide essor. Ce qui en stimulait l'activité, c'est que, pour l'excédent de sa production, elle trouvait des débouchés assurés dans les pays limitrophes, et même dans des contrées fort éloignées. Avant de copier les vases du Dipylon, les Béotiens avaient commencé par les acheter sur le marché d'Athènes; on les retire aujourd'hui des nécropoles qui avoisinent Thèbes. Ces vases aisément reconnaissables, on en a même recueilli des échantillons jusque dans les cimetières des Sikèles, chez qui le commerce les portait avant qu'aucune colonie grecque eût été fondée sur les rivages de la Sicile[1]. Dès lors, on devait à Athènes tirer de cette exportation un notable profit.

Les choses étant ainsi, quand le style géométrique fut venu se

1. C'est dans la nécropole sicule de *Finocchito* que Paolo Orsi a trouvé des poteries de style géométrique, dans le décor desquelles entre le méandre, qui est le motif préféré

substituer, en Grèce, au style mycénien qui avait épuisé sa veine, où ce style nouveau trouvait-il, pour fleurir et s'épanouir, des conditions plus favorables que dans cette Attique qui avait échappé aux maux de l'invasion et où le potier, mis, par un régime bien réglé, à l'abri des troubles intérieurs, disposait de l'argile la plus fine que le céramiste ait jamais employée? Sans doute, c'est par l'intermédiaire des tribus du Nord que s'est opéré le renouvellement du répertoire de l'ornemaniste, et il paraît prouvé que ces tribus, dans leur marche vers le sud, n'ont pas franchi le Cithéron et le Parnès, qu'elles n'ont pas fourni d'éléments de quelque importance à la population de l'Attique, où le sang ionien a toujours dominé; mais il semble aussi que, dès le temps où les Doriens habitaient encore autour du Parnasse, Athènes ait déjà entretenu avec eux certaines relations et, dans ce que l'on racontait des expéditions que les Héraclides auraient dirigées contre la barrière de l'isthme, il y a tel trait qui témoigne de ces mêmes rapports amicaux. D'ailleurs des États doriens s'étaient constitués dans le voisinage d'Athènes, en Argolide, à Corinthe et en Mégaride; de plus, il y avait un continuel mouvement d'échanges entre Athènes et les îles où, comme à Théra, s'étaient ouverts des ateliers qui produisaient de beaux spécimens du style à la mode. De manière ou d'autre, le potier d'Athènes avait donc été bientôt initié à la pratique des méthodes de décoration qui tendaient alors à prévaloir. Par un heureux concours de circonstances, il se trouva mieux placé qu'aucun autre pour tirer du système de formes qu'il adoptait tout ce que celui-ci pouvait donner et pour y introduire des thèmes qui, par leur nature, ne paraissaient pas destinés à entrer dans ses cadres; aussi sera-ce lui qui présidera, par l'effet de ce travail incessant et sous l'influence des types orientaux, à un dernier et décisif changement du style de la peinture sur vases. Dans l'étude que nous faisons de son œuvre, nous nous sommes arrêté au moment où sa main va modeler et son pinceau décorer les vases que l'on appelle *proto-attiques*. Or ceux-ci, tout en trahissant encore beaucoup d'inexpérience, annoncent déjà, par le caractère des sujets que le peintre a choisis et par les allures qu'y prend son dessin, les ouvrages que produiront les maîtres du VI[e] et du V[e] siècle.

Ainsi, dans cette Grèce en formation que, faute de trouver un terme qui la définisse plus exactement, nous avons nommée la Grèce de l'épo-

des potiers du Dipylon et comme leur marque de fabrique (*Bullett. di paleontologia italica*, 1894, p. 23-37; 1895, p. 182-183). Il me les a montrés au Musée de Syracuse, et, selon toute vraisemblance, ces vases proviennent d'Athènes.

pée, Athènes, cette Athènes qui semble vivre d'une vie si obscure et si isolée, est déjà, par certains endroits, en avance sur les cités mêmes qui, par la puissance qu'elles déploient comme exploratrices des mers inconnues et comme colonisatrices des terres barbares, paraissent marcher en tête de la race hellénique et en personnifier le génie avec le plus d'éclat. Athènes est sans doute loin encore du temps où elle élèvera sur son acropole ses temples de marbre blanc et où, dans les frontons de ces édifices, elle dressera des statues que nous admirons, toutes mutilées qu'elles soient, comme les ouvrages les plus parfaits de la sculpture grecque ; mais ces hautes formes de l'art ne sont nulle part représentées, au cours de cette période, pas plus dans l'entreprenante et riche Ionie que dans la Grèce insulaire ou sur le continent européen. Il n'y a guère alors en Grèce d'autre art que l'art industriel, et, dans une branche tout au moins de cet art, Athènes a sur toutes les autres villes grecques une supériorité marquée ; aucune de celles-ci ne possédait d'ateliers où l'on fabriquât des pièces qui, par leur dimension, par la noblesse de leur décor et par l'intérêt des thèmes figurés sur l'argile, fussent comparables aux grands vases funéraires qui surmontaient les tombes des Codrides et des Mélanthides. Nous étions habitués à vénérer et à chérir Athènes comme l'incomparable éducatrice de l'esprit et du goût, à chercher nos modèles dans les écrits de ses poètes, de ses historiens, de ses philosophes et de ses orateurs, de ses architectes, de ses sculpteurs et de ses peintres céramistes derrière lesquels nous devinons les Polygnote et les Zeuxis. Sous l'empire de ces sentiments, ce n'est pas sans un plaisir mêlé de quelque surprise que nous avons travaillé à mettre en lumière les mérites précoces des potiers du Dipylon ; nous avons été heureux de rendre justice à leur effort patient et sincère, de les voir, avec toute leur gaucherie, être déjà en avance sur leurs contemporains des autres villes grecques et, par la belle ordonnance de leur décor ainsi que par la généreuse ambition qui s'y révèle, préluder laborieusement aux chefs-d'œuvre futurs.



LIVRE TREIZIÈME

LA GRÈCE ARCHAÏQUE

CHAPITRE PREMIER

L'HISTOIRE ET LA RELIGION

A partir des premières Olympiades, la Grèce commence à avoir enfin une histoire, qui comporte encore bien des lacunes, mais dont la trame présente déjà quelque consistance. Cette trame, les fils en ont été tissés par les auteurs grecs, par un Hérodote, par un Thucydide, par bien d'autres écrivains dont l'œuvre est aujourd'hui perdue, mais dont les récits étaient à la disposition des annalistes et des compilateurs du dernier âge de l'antiquité. Les plus anciens même de ces historiens n'étaient pas, il est vrai, pour la période qui a précédé les guerres médiques, contemporains des faits qu'ils racontent ; mais l'usage de l'écriture s'était répandu en Grèce depuis le VIII[e] siècle, et ces curieux, lorsqu'ils ont ouvert leur enquête, ont pu consulter des textes authentiques, gravés sur le bois, le bronze ou la pierre. Pour tout ce que ne leur donnaient pas les inscriptions, qui étaient alors, sinon rares, au moins, en général, brèves et concises, ils ont eu recours au témoignage oral ; ils ont recueilli des traditions encore vives et fraîches que conservaient l'orgueil des familles, celui des corporations et des cités. Ces créateurs de l'histoire ont senti tout d'abord que celle-ci ne se distinguerait de la fable qu'à une seule condition : il fallait qu'elle eût pour base une chronologie méthodiquement établie. Cette chronologie, ils en ont cherché les éléments dans le calcul des générations, et sur-

tout dans des documents officiels, tels que listes de vainqueurs aux grands jeux, de prêtres et de prêtresses, de magistrats éponymes. Ils n'ont pu la faire ni complète, ni certaine de tout point ; ils en ont pourtant assez fermement agencé la charpente pour que l'esprit de leurs lecteurs saisit l'ordre dans lequel se succédaient les événements qui lui étaient racontés.

La science moderne a rapproché, comparé, critiqué toutes ces données; elle les a contrôlées par le témoignage des monuments épigraphiques qui ont échappé à la destruction; elle les a groupées de manière à constituer des séries de faits dont l'enchaînement mérite toute confiance, quoique bien des détails se dérobent à nos prises. Le sens et la marche du développement social et politique se laissent suivre sans peine. Les dates fondamentales sont fixées. Les grandes lignes, les masses se dégagent nettement ; les figures des principaux acteurs, hommes ou peuples, se dessinent sous une lumière qui, sans être toujours aussi vive que nous le voudrions, permet pourtant d'en définir la physionomie particulière.

Ce qui a concouru à faciliter cette coordination rétrospective, c'est que, depuis l'invasion dorienne et les migrations transmarines dont elle avait donné le signal, le monde grec a pris de l'assiette et s'est comme solidifié. Sans doute, l'équilibre qui s'y est établi comporte bien des oscillations. Les cités qui le composent sont passionnément attachées à leur indépendance, à leur *autonomie*, comme disaient les Grecs ; aucune d'elles n'y renonce volontairement. Celles qui sont les plus ambitieuses et les plus puissantes réussissent à imposer, pour un temps, leur suprématie, leur *hégémonie* (c'était l'expression consacrée), à un certain nombre de villes plus faibles ; mais ces groupements n'ont qu'une médiocre stabilité. Menacés par la jalousie de ceux qu'ils inquiètent, ils renferment en eux-mêmes des causes internes de dissolution, et c'est ainsi que l'on voit s'affaiblir et déchoir rapidement tel État qui avait joué un rôle très brillant, pendant que tel autre, jusqu'alors obscur, aspire au premier rang ; des conflits sanglants s'engagent, qui changent les situations respectives. Cependant l'un et l'autre peuple, celui qui perd ses dépendances extérieures comme celui qui commence à faire sentir au loin son ascendant, se maintiennent et durent dans le territoire où ils ont bâti les temples de leurs dieux et où ils ont, génération après génération, déposé les restes de leurs morts. Victimes de haines séculaires, quelques villes disparaissent, comme Pise détruite par les Éléens et Orchomène par les Thébains ; mais pas un peuple ne périt.

Réduits par les Spartiates à la condition de serfs ou jetés en proie aux misères de l'exil, les Messéniens eux-mêmes ressusciteront un jour et feront payer à leurs vainqueurs d'autrefois les violences commises.

Pour s'être ainsi liées à une portion déterminée du sol où elles ont comme gravé leur nom et mis leur empreinte ineffaçable, les tribus grecques ne se sont pas condamnées à l'immobilité. Chacune d'elles a désormais son point d'attache, son Prytanée où le feu sacré brûlait sur l'autel d'Hestia, la déesse qui préside à l'indissoluble union de l'homme et de la terre; mais toutes ou presque toutes ont tenu à honneur de ne pas s'enclore dans leur étroit domaine, de prendre une part plus ou moins active à l'occupation et au peuplement des pays riverains de la Méditerranée. Jamais les Hellènes ne se sont autant remués que pendant les trois siècles qui ont précédé les guerres médiques; jamais leurs ports n'ont équipé et livré au vent autant de navires, montés par de hardis compagnons que n'effrayaient pas les périls des mers et des terres inconnues, des concurrences acharnées et meurtrières, des relations à nouer, par l'adresse ou par la force, en pays barbare, des chocs imprévus, de ces rencontres où les bandes qui cherchaient fortune se heurtaient à un ennemi presque toujours supérieur en nombre. C'est le moment de la grande expansion coloniale. Il est telles cités de première importance, comme Milet, Chalcis et Corinthe, qui sèment alors par dizaines les villes naissantes sur les rivages du Pont-Euxin, de la mer Égée et de l'Adriatique. D'autres, comme Mégare et Théra, qui ne sont que de second ou de troisième ordre, fondent des colonies qui les surpasseront bientôt en richesse et en puissance. C'est donc partout, des colonnes d'Hercule au pied du Caucase et surtout dans le bassin qui s'étend des côtes de l'Ionie à celles de la Sicile, une rapide succession de pointes aventureuses poussées en tous sens, l'élan prodigieux d'une force qui ne compte pas avec l'obstacle et le danger, d'une âme curieuse et vaillante qui se projette dans l'espace, de quelque côté que devant elle paraisse s'ouvrir la voie ; c'est le bouillonnement d'une vie qui surabonde et qui déborde.

Malgré l'extrême diversité de ces entreprises et des épisodes qui les distinguent les unes des autres, l'impression que laisse l'étude de cette époque n'est pas celle du désordre et de la confusion. L'historien n'éprouve plus ici le même embarras que devant les mouvements inexpliqués de l'âge antérieur, devant ces sortes de marées et ces remous du flot humain qui ont précipité sur la Grèce achéenne les tribus septentrionales et fait refluer sur les îles et sur l'Asie Mineure les anciens

habitants de l'Hellade. Pour s'orienter parmi toutes ces expéditions et ces fondations, il a un fil conducteur. Il sait d'où vient chaque troupe de colons ; toute colonie a sa métropole. D'autre part, les colonies issues d'une même métropole sont, en général, presque toutes rapprochées les unes des autres dans une même région. L'œil suit donc sur la carte tous les chemins par lesquels ont passé ces émigrants et l'esprit n'a point d'effort à faire pour relier ces différents groupes à leur point de départ et d'attache. Chacun d'eux se présente à lui comme le prolongement d'une des maîtresses branches du tronc hellénique, comme la postérité de l'une des cités principales de la Grèce d'Europe ou de la Grèce d'Asie, comme l'extension d'un de ces États, petits par l'aire de leur territoire, mais grands par l'énergie déployée et par l'ambition, où le génie grec a pris conscience de lui-même et a commencé de se préparer à ses hautes destinées.

Ce fut d'abord par la parole seulement que ce génie se manifesta, par la parole assujettie aux lois du rythme, par la poésie. Tandis que celle-ci produisait des œuvres telles que l'*Iliade* et l'*Odyssée*, la plastique en était encore à ébaucher de grossières images, du genre de ces statuettes en ivoire que nous ont livrées les tombes du Dipylon et des figures qui décorent les vases peints que fournit cette même nécropole. Lorsque, d'essai en essai, l'art en vint à user plus librement et avec plus de succès des moyens d'expression qui lui sont propres, c'était le temps où se faisait sentir la vive impulsion de cette force centrifuge qui projetait dans toutes les directions, vers des plages lointaines et encore inconnues, la semence de l'Hellénisme et ses germes féconds. On ne saurait imaginer circonstances qui fussent plus favorables au progrès de l'art, qui lui promissent un plus bel essor. D'année en année, la jeune nation voyait s'élargir son domaine et les centres organiques s'y multiplier. Or plus ceux-ci sont nombreux chez un peuple, plus il y a de chances pour que l'unité n'étouffe pas la variété. C'est là une loi de l'histoire, loi qui s'est vérifiée aussi bien pour la Grèce ancienne que pour l'Italie des xve et xvie siècles de notre ère. Tous les fils de la race grecque avaient même sang et, dans une certaine mesure, mêmes aptitudes naturelles, mêmes traditions et même religion, tout un fonds d'éducation et d'habitudes communes ; mais beaucoup d'entre eux, ceux qui par l'émigration s'étaient détachés de la mère patrie, avaient été implantés dans des milieux très divers, où ils avaient été soumis à l'influence de climats et de contacts fort dissemblables. Ainsi dispersés, ils ne pouvaient pas rester aussi pareils

les uns aux autres qu'ils l'étaient à l'instant où s'était opérée la séparation. Celle-ci, à la longue, avec les distances qui en perpétuaient les effets, devait nécessairement modifier le caractère des différents groupes ; il était inévitable qu'ici se développât telle qualité qui ailleurs serait moins brillante, que là s'accusât telle tendance qui, dans une autre partie de ce vaste ensemble, serait à peine indiquée. L'arbre serait partout le même ; mais ses fleurs n'auraient pas partout les mêmes nuances et ses fruits la même saveur.

Voici, par exemple, des Grecs qui vivent sur les côtes de l'Asie Mineure et à l'embouchure de ses grands fleuves, qui entretiennent des rapports de tous les jours avec les Lydiens et les Phrygiens, par l'intermédiaire desquels ils sont en communication avec les empires du bassin de l'Euphrate. En voici d'autres qui se sont établis en Égypte, parmi les monuments grandioses de la plus vieille civilisation du monde antique, et d'autres enfin qui se sont fixés dans les îles et au fond des golfes de l'Occident, parmi les tribus des Sikèles, des Italiotes et des Celtes. Or c'est la Grèce asiatique qui a créé les formes élégantes et riches de cet ordre ionique dont elle avait emprunté les éléments à l'art des peuples de l'Asie et elle a toujours gardé pour ce type une préférence très marquée. Au contraire, les villes grecques de la Sicile et de l'Italie étaient filles des cités de la Grèce continentale où, par la substitution de la pierre au bois, l'architecture dite *dorique* était née des traditions et des pratiques de la construction mycénienne, où le temple n'avait été qu'un agrandissement et un embellissement de l'ample salle du palais homérique. Lors donc qu'elles se mettent à bâtir les demeures des dieux qui avaient présidé à leur fondation, elles ne peuvent s'inspirer que des exemples qui leur ont été donnés par leurs métropoles ; le mode dorique est longtemps le seul qu'elles connaissent et dont elles usent ; mais, vivant, par delà les mers, d'une vie indépendante, disposant de matériaux qui ne sont pas ceux qu'avaient employés les ouvriers de la mère patrie, animées de cet orgueil que provoquent les croissances rapides, elles aspirent à ériger des édifices qui soient plus vastes et plus beaux que tout ce qui avait été fait antérieurement. Alors même qu'elles ne manifestent pas cette ambition, elles introduisent dans le style qu'elles ont reçu et adopté de curieuses variantes, qui le renouvellent et le diversifient à l'infini. Que si, tournant nos regards d'un autre côté, nous allons, aux bouches du Nil, étudier les ruines de cette Naucratis qui a été le plus important des comptoirs que les Grecs ont établis sur les plages du Delta, c'est

un autre phénomène qui attire notre attention. Là, l'architecture est celle même de l'Ionie, d'où étaient originaires la plupart des habitants de Naucratis; mais, parmi les objets qui sont sortis des tranchées, on recueille, en très grande quantité, des terres cuites vernissées, semblables à celles que produisaient, de toute antiquité, l'Égypte et la Phénicie. Les artisans de Naucratis, après s'être initiés aux procédés que l'on appliquait dans les ateliers du pays, ont fait un effort, qui n'a d'ailleurs eu qu'un médiocre succès, pour répandre dans le monde grec le goût de ces émaux dont les tons jaunes et rouges, verts et bleus, charmaient l'œil des Orientaux et des barbares qu'ils avaient pour clients.

Ces exemples, nous pourrions les multiplier; à prendre successivement les colonies les plus excentriques et les groupes qu'elles constituent, il serait facile de montrer que chacun de ceux-ci a son originalité qui s'explique par des causes locales. Il semble même, à première vue, que l'action de ces causes eût dû s'exercer, sur certains de ces groupes, plus fortement encore qu'elle ne l'a fait; ce qui surprend, c'est que l'extrême éloignement et l'isolement apparent, c'est que la différence d'habitat n'aient pas eu des effets plus sensibles. Les Grecs qui occupaient ces postes d'avant-garde sont restés Grecs, sous quelque ciel que les eût jetés l'esprit d'aventure, quels que fussent les voisins qui leur avaient été donnés par le sort. Nulle part, au moins pendant les premiers siècles qui ont suivi l'établissement des colonies, ils ne se sont laissé entamer par les populations d'autre race et de culture inférieure qui les enveloppaient et qui parfois les serraient de près; nulle part ils n'ont désappris leur langue, oublié leurs poètes et leurs dieux. Jamais ils n'ont cessé de se sentir membres d'un même corps. Ces États autonomes étaient loin d'avoir tous le même régime social et politique; le génie créateur n'avait pas partout la même sève et la même force; en tout cas, il ne s'engageait pas partout dans les mêmes voies; mais toutes ces cités, chacune à sa manière et dans la mesure de ses ressources, s'intéressaient à l'œuvre commune de l'Hellénisme; d'un pas plus ou moins assuré, elles en suivaient le mouvement et travaillaient à s'y associer. On sait quelle part prépondérante ont prise aux premières démarches de la pensée grecque les sages de l'Ionie, de l'Italie méridionale et de la Sicile. Dans un autre ordre d'idées, on verra, presque à chaque page de ce livre, avec quelle ardeur et quelle hardiesse inventive les architectes, les peintres et les sculpteurs ont, dans ces mêmes contrées, contribué aux progrès des arts du dessin.

Ce qui conserve et perpétue l'unité de la nation, malgré le jeu des forces qui tendraient à la rompre, c'est la continuité des relations qu'entretiennent entre eux, malgré l'étendue des espaces interposés, tous ces frères épars, tous ceux qui se réclament du nom d'Hellènes ; ils en sont trop fiers pour laisser prescrire leur droit. Sans doute les colonies grecques sont toutes en rapport avec l'étranger, ici avec ces antiques royaumes de l'Asie et de l'Afrique où elles trouvaient beaucoup à apprendre, là avec des tribus barbares qui se civilisent à leur contact, un peu partout avec ces négociants sémites qu'elles rencontrent dans toutes les mers et sur tous les marchés qu'elles fréquentent. Cependant c'était toujours entre elles et avec leurs métropoles que les cités grecques avaient le commerce le plus actif. Ces matières brutes qu'elles recevaient des indigènes, elles les expédiaient aux artisans de la mère patrie qui auraient à les transformer. C'était des ateliers de Milet et d'Éphèse, de Chalcis, de Corinthe et d'Athènes qu'elles tiraient les plus précieux des objets de luxe dont elles faisaient usage et qu'elles plaçaient aussi chez leurs clients du dehors, ces étoffes, ces bijoux, ces vaisseaux de métal, ces armes que recherchaient les barbares, ces vases peints que les Campaniens et les Étrusques aimaient à enfouir dans leurs tombeaux. Corinthe, au VII[e] siècle, et Athènes, au VI[e] siècle, exportent par milliers les poteries que façonnent et décorent leurs habiles ouvriers, et c'est par l'intermédiaire des Grecs établis dans le voisinage de la clientèle à desservir que se distribuent les produits de leurs fabriques. Là où, pour augmenter son gain, on imitait ces produits, tout au moins empruntait-on ses modèles aux capitales de l'industrie et de l'art.

Il y avait ainsi, entre l'Hellade et ses colonies les plus lointaines, une suite sans fin d'allées et de venues, un échange ininterrompu de denrées. Les nefs qui voguaient sur l'Euxin, la mer Égée et l'Adriatique transportaient, avec les cargaisons qui en remplissaient les flancs, des hommes à l'esprit curieux et avisé, toujours prêts à répéter ce qu'ils avaient entendu, à raconter ce qu'ils avaient vu, qui, par leur conversation et leurs récits, remplissaient à peu près l'office du journaliste moderne ; elles transportaient des rhapsodes qui répandaient partout la connaissance et l'amour de l'épopée nationale, des poètes qui réveillaient et nourrissaient dans les âmes le souvenir des mythes où chacune des fractions de la race grecque se plaisait à chercher le secret de ses origines et ses titres d'honneur.

Les Grecs des colonies ne se bornaient d'ailleurs pas à recueillir

le bénéfice des rapprochements que ménage le commerce ; en dehors même de toute pensée de lucre, leur volonté intervenait pour multiplier les occasions de rencontre. Ils avaient le ferme propos de se tenir en communion d'idées et de sentiments avec les habitants de la mère patrie ; ils voulaient aller, le plus souvent possible, se retremper à la source même d'où avait jailli le fleuve qui s'était divisé en tant de bras et y prendre comme un bain d'hellénisme. Ce qui les servit merveilleusement dans ce dessein, ce fut une institution, celle des grands jeux gymniques, qui, née d'anciens usages dont témoignent l'épopée et les monuments de la plastique, se développe dans le cours des VII[e] et VI[e] siècles, de manière à prendre alors sa forme définitive et à tenir désormais une grande place dans la vie du peuple grec. Ces jeux revenaient à intervalles périodiques, les uns tous les cinq et les autres tous les trois ans. Les plus augustes et les plus fréquentés de tous étaient les jeux Olympiques, qui se célébraient dans la vallée de l'Alphée. On sait quelles précautions étaient prises pour que rien, même les guerres intestines qui déchiraient la Grèce, n'en vînt troubler la solennité. Une trêve sacrée, que les délégués des Éléens notifiaient aux intéressés en même temps qu'ils leur annonçaient la date de la fête prochaine, assurait le libre accès de la sainte vallée à tous ceux qui se proposaient de concourir ou d'assister au concours. Les jeux Pythiques avaient pour théâtre la plaine de Crissa, dans le voisinage de Delphes, au pied du Parnasse. On y affluait avec presque autant d'empressement qu'à Olympie ; les victoires que l'on y remportait n'étaient guère moins estimées. Les jeux Néméens et Isthmiques n'arrivèrent jamais à avoir le même prestige. Pourtant ceux de l'Isthme, en raison de l'opportunité du site, entre les deux moitiés de la Grèce continentale, aux portes de la riche et voluptueuse Corinthe, attiraient aussi de très grandes foules. Enfin, quand Athènes, avec Pisistrate et ses fils, commença de jouer en Grèce un rôle important, ses Grandes Panathénées, qui étaient restées jusqu'alors une fête toute locale, prirent peu à peu, elles aussi, un caractère panhellénique.

Combien étaient recherchés les triomphes que l'on y obtenait, c'est ce qu'attestent des amphores d'argile auxquelles les archéologues ont donné le nom de *vases panathénaïques*. On y voit, à côté d'une effigie de Pallas, une inscription, toujours la même : Τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλων. Ces amphores étaient données comme prix aux vainqueurs de ces jeux ; on les leur remettait remplies d'une huile qui provenait d'oliviers appartenant à la déesse. Ces vases ont été recueillis dans les tombes,

sur des points du monde grec qui sont très éloignés les uns des autres, aussi bien en Cyrénaïque, en Sicile et en Italie que dans la Grèce propre, ce qui laisse deviner que l'on accourait, de toutes parts, se disputer à Athènes les couronnes que la Cité décernait au nom de la fille de Zeus, sa céleste et immortelle protectrice.

Pendant longtemps, il n'y eut, pour prendre part à ces *panégyries*, comme disaient et comme disent encore aujourd'hui les Grecs, que les habitants des cantons limitrophes ; puis, à mesure que des besoins nouveaux s'éveillèrent chez le peuple grec, à mesure qu'il eut une conception plus claire du noble idéal que ses écrivains et ses artistes devaient s'employer à réaliser, l'attrait de ces fêtes se fit sentir dans un rayon de plus en plus étendu. Les yeux des spectateurs y jouissaient de la vigueur et de l'agilité que développaient devant eux, longuement assouplis par les exercices de la palestre, les muscles des athlètes ; mais l'intelligence y trouvait aussi son compte. Partout des concours de musique et de poésie s'étaient adjoints aux luttes de force et de vitesse, aux courses à pied, aux courses de chars. Il n'était point de maîtrise du corps ou de l'esprit, point de forme du talent qui n'eût là l'occasion de se manifester, et, chez une race aussi sensible à la louange, aussi éprise de la gloire que l'était la race grecque, c'était un honneur passionnément désiré que celui de s'entendre, aux applaudissements de la foule, proclamer vainqueur dans un de ces jeux.

De génération en génération, il se présente, pour chaque concours, plus de concurrents, et des concurrents venus de plus loin. Ce qui surexcite encore leur ambition, c'est que, dans l'annonce officielle des résultats, le héraut ajoute au nom du gagnant celui de la ville qui lui a donné le jour. Celle-ci, quand un de ses fils était entré en lice, était donc personnellement intéressée à l'issue du combat. Aussi, quel accueil enthousiaste elle réservait à celui de ses champions qui lui rapportait, conquise dans un de ces grands jeux, la couronne de feuilles d'ache ou de chêne ! Tout un peuple se précipitait au-devant de lui, et parfois, pour donner à cet illustre compatriote un témoignage plus éclatant de la reconnaissance publique, on ne voulait pas qu'il entrât par la porte banale : pour lui livrer passage, on ouvrait une brèche dans le mur d'enceinte. C'étaient ensuite des réjouissances sans fin, des festins où retentissaient ces odes dans lesquelles les poètes mêlaient à l'éloge de l'homme celui de sa patrie, dont ils rappelaient les origines et les prouesses guerrières. En même temps, pour perpétuer la mémoire de ce succès, dans le bois sacré qui entoure le sanctuaire du dieu, une

statue se dressait qui était censée reproduire les traits du vainqueur, dont le nom se lisait gravé sur le bronze, avec celui de sa cité natale.

On comprend que la perspective de si hautes récompenses ait suscité d'ardentes émulations. Il en est ainsi dès le VIe siècle. Dans toutes les villes grecques de quelque importance, les rois, là où, par exception, cette dignité a été maintenue, les tyrans, qui ont besoin de se faire pardonner leur usurpation, les nobles, héritiers du prestige et de la richesse des vieilles aristocraties, tous ceux enfin qui recherchent la popularité, aspirent à ces couronnes. Or ces concurrents ou les mandataires qui les représentent, les cochers qui conduiront leurs chars dans l'arène, ne se rendent pas seuls sur le terrain. Un athlète en renom entraîne sur ses pas nombre de ses concitoyens, et il n'y a pas moindre affluence quand un prince envoie ses chevaux dans le stade. Amis et sujets veulent être là, prêter à leur champion l'appui de leurs encouragements, puis, s'il arrive à battre ses rivaux, prendre leur part du succès. C'était ainsi que se trouvait composée des éléments les plus divers la multitude, qui, pendant les quelques jours que duraient les fêtes, se pressait autour des sanctuaires. Dans cette foule où se parlaient tous les dialectes du grec, que de rencontres inattendues devaient se produire ! On se reconnaissait, entre hôtes qui ne s'étaient pas vus depuis bien des années, entre membres d'une même famille que les hasards de l'émigration avaient divisée en plusieurs branches. Que de questions et de réponses devaient provoquer ces retours sur le passé, toutes ces enquêtes que l'on ouvrait pour rétablir les degrés de parenté, pour se rendre mutuellement compte de ce que l'on était devenu de part et d'autre, depuis que l'on s'était dispersé aux quatre vents du ciel !

Ce n'était d'ailleurs pas là le seul plaisir de ce genre que ces assemblées eussent à offrir, ni la seule forme de l'action qu'elles exerçassent sur les esprits pour les ramener aux mêmes modes de sentiment et de pensée. Tous les assistants étaient sans cesse appelés, par les conditions mêmes de la fête, à donner, si l'on peut ainsi parler, la même note, comme autant d'instruments qui auraient joué à l'unisson. Ils suivaient les mêmes processions et s'associaient aux mêmes sacrifices ; ils chantaient les louanges des mêmes dieux, dont la sagesse et la volonté s'exprimaient pour eux par les mêmes oracles. Enfin, dès lors ils avaient le privilège d'entrer là en rapport avec les interprètes des plus hautes conceptions où se fût élevé le génie de leur race. Entourés d'un cercle d'auditeurs dont la curiosité ne se lassait jamais,

les rhapsodes récitaient l'épopée homérique et ces poèmes cycliques qui en étaient la suite ; ainsi se gravaient et se conservaient dans toutes les mémoires ces longues séries de personnages mystiques et d'aventures variées où, dès ce temps, les artistes, dans quelque cité qu'ils travaillent, ont commencé de chercher les thèmes qu'ils développent. Lorsque s'était tarie la veine de l'invention épique, c'était à la poésie lyrique et à la riche diversité de ses mètres que l'âme grecque avait demandé les moyens de traduire ses idées et de manifester ses émotions. Idées et émotions ne s'expriment, chez le poète, que pour se répandre, portées sur l'aile du rythme, pour aller s'imposer aux intelligences et remuer les cœurs. Des élégiaques tels que Callinos, Tyrtée ou Théognis devaient aimer à faire entendre, dans ces réunions, les pièces dans lesquelles s'étaient exhalés leur patriotisme ou leurs colères, les exhortations enflammées qu'ils avaient adressées à leurs concitoyens, les invectives qu'ils avaient lancées contre leurs ennemis politiques. Quant aux maîtres de ce que l'on a appelé le *lyrisme choral*, aux Ibycos et aux Stésichore, aux Simonide et aux Pindare, n'était-ce pas en vue même de ces fêtes qu'ils avaient composé leurs *épinicies*, ces grandes odes triomphales dont l'exécution exigeait une mise en scène, une collaboration des voix et des instruments pour lesquelles ils ne pouvaient compter que sur la vanité satisfaite et la munificence intéressée des vainqueurs de l'arène? La poésie contribuait ainsi, de diverses manières, à créer, chez ce public intelligent et sensible, une âme collective qui survivait à la dispersion, qui résistait obstinément aux effets de toutes les influences dissolvantes et qui constituait l'unité morale de la nation.

Pour que fussent réduites au minimum les dépenses et les fatigues du voyage qu'imposait aux habitants des colonies la fréquentation de ces assemblées, il fallait que celles-ci se tinssent dans une contrée qui fût placée à mi-chemin entre la Grèce orientale et la Grèce occidentale, entre les plages de l'Afrique et celles de l'Illyrie, de la Thrace et de la Scythie. C'est donc vers le sud de la péninsule hellénique, entre la longue chaîne du Parnasse et la mer qui baigne les côtes du Péloponnèse, que se dressaient les temples vers lesquels se tournaient, à époques fixes, les regards et les pas de tant de milliers d'hommes ; à peine quelques journées de marche ou de bateau séparaient-elles les uns des autres ces lieux de rendez-vous.

C'est que cette région si étroitement limitée était celle où les héros achéens avaient bâti leurs châteaux forts, où ils avaient régné sur ces

vieilles villes qui ont projeté jusque dans les tableaux de l'épopée homérique le reflet de leur richesse et de leur puissance. C'était aussi dans ce territoire ou sur ses frontières que s'étaient fondés les sanctuaires les plus anciens, auxquels se rattachaient les mythes qui, comme ceux de Delphes et d'Athènes, de Corinthe et d'Olympie, avaient le plus occupé l'imagination grecque et donné naissance aux plus nobles divinités qu'elle adora et aux cultes les plus populaires. Enfin c'était là que l'invasion dite dorienne était venue superposer aux habitants primitifs du pays une nouvelle couche de population et que ces éléments, comme enfermés et pressés dans un vase clos, s'étaient mêlés, mais sans se confondre, qu'ils avaient exercé les uns sur les autres des réactions assez fortes et assez prolongées pour que tous acquissent des propriétés communes et qu'ainsi se créât la race, tout ensemble une et composite, qui, sous le nom d'Hellènes, a fait si grande figure dans le monde.

Le Péloponnèse, avec les terres qui font face à ses côtes septentrionales, le long du golfe Saronique et du golfe de Corinthe, fut ainsi, au début des temps historiques, le cœur même de la Grèce et, dans un certain sens, il garda toujours ce caractère et ce privilège. Ce ne fut pourtant pas là que se firent, au cours de cette période, le travail le plus utile et les progrès les plus décisifs, que le génie grec produisit les œuvres les plus originales, celles qui contribuèrent le plus efficacement à préparer ce plein essor des lettres et des arts dont le signal sera donné par les émotions de la lutte engagée contre les Perses et par les victoires inespérées qui la terminent. Jusqu'aux approches du v[e] siècle, les Grecs d'Asie sont en avance sur ceux d'Europe. Pourquoi et comment en fut-il ainsi ?

Ce phénomène eut certainement des causes multiples, dont plusieurs échappent à l'historien. Il est trop loin de cet âge reculé ; il ne sait rien des prédispositions acquises que put apporter en Asie Mineure telle ou telle tribu, ni du mérite des chefs qui présidèrent à son établissement. Ce qu'il entrevoit, c'est que le milieu dans lequel étaient tombés les colons éoliens et ioniens était particulièrement favorable au développement de leurs qualités natives. Le cadre y avait plus d'ampleur, les traits en étaient dessinés à plus grande échelle que dans l'Hellade. En Asie, de quelque côté que l'on se tournât, on avait devant soi plus d'air et d'espace, une mer plus dégagée, des terres qui s'étalent et s'ouvrent plus largement, où la charrue, mordant un épais limon, pouvait, dans les deltas des estuaires, prendre un tout autre élan que dans les

courtes plaines, dans les ravins étroits et pierreux de l'Attique, de l'Argolide et de l'Achaïe. L'Hermos, le Caystre et le Méandre ne sont pas, comme le Céphise, l'Inachos et le Crathis, des torrents qui n'ont d'eau qu'en hiver ou après les pluies d'orage; ce sont de vrais fleuves, qui pouvaient porter bateau dans leur cours inférieur et dont le débit est, en tout cas, assez abondant pour suffire, en toute saison, à l'arrosage des campagnes qu'ils traversent. Ces fleuves s'étaient frayé, entre les montagnes qui les bordent, des passages assez larges pour que, le long de leurs rives, on trouvât la place de chemins que suivraient les hommes et les bêtes de charge.

Les chemins qui, partant du littoral, s'élèvent avec le lit de ces fleuves conduisaient à des plaines intérieures, très fertiles, et, plus loin, à de hauts plateaux, faciles à parcourir dans tous les sens; ils menaient à la contrée qu'habitaient les Lydiens, les Phrygiens et, derrière ceux-ci, les Cappadociens, peuples qui tous étaient en rapport, à travers les défilés du Taurus, avec les Assyriens et les Chaldéens. Par ces routes que la nature elle-même semble avoir tracées sur le terrain, les marchandises de toute espèce descendaient vers le littoral de la mer Égée, où s'étaient fondées les principales cités éoliennes et ioniennes. Celles-ci vendaient à la fois les produits de sols variés et ceux de l'élevage des troupeaux ou de la chasse des fauves; mais ce qui surtout faisait prime sur leurs marchés, c'étaient ces objets de luxe, métaux et ivoires ouvrés, bijoux d'un travail savant, étoffes tissées et brodées aux dessins multicolores, que créaient et qu'exportaient, de temps immémorial, les centres industriels des bassins de l'Euphrate et du Tigre.

Les villes en question devinrent ainsi rapidement les entrepôts d'un commerce qui mettait en relation, par leur entremise, l'Europe occidentale et toute l'Asie Antérieure. Avec les denrées de toute espèce qui venaient ainsi remplir les magasins des négociants de Smyrne, d'Éphèse et de Milet, les idées exotiques affluaient, mythes et symboles originaires de la Phrygie, de la Cappadoce et même de la Chaldée, ébauches de théories scientifiques, renseignements recueillis de toute bouche complaisante sur les nations étrangères et sur les pays qu'elles habitaient. Par les mêmes voies se transmettaient aussi, de proche en proche, avec l'emploi de maints types plastiques et de maints motifs, d'ornement, le secret de certains procédés techniques et de certains tours de main. Des jours s'ouvraient ainsi sur le monde et sur ses profondeurs où l'on entrevoyait à la fois le fourmillement confus des tribus sauvages et la silhouette imposante des grands empires militaires, de

leurs capitales populeuses, au-dessus desquelles s'élevaient des édifices somptueux et richement décorés. Comme portées par le vent, des paroles prononcées sous d'autres cieux et dans des langues inconnues arrivaient jusqu'aux oreilles des riverains de la Méditerranée; ceux-ci les comprenaient; elles avaient, en traversant l'espace, trouvé sur leur chemin des traducteurs officieux. Il y avait là, dans le mouvement des caravanes qui se dirigeaient vers ces ports, comme des courants de vie, de vie matérielle et de vie morale, qui, issus de sources lointaines, convergaient vers quelques réservoirs communs et y mêlaient leur flot. Ces révélations, d'autant plus suggestives qu'elles restaient incomplètes, ces retentissements de voix étrangères que n'étouffait pas la distance, ces rencontres et leurs surprises, ces apports de l'ouvrier asiatique destinés au consommateur européen, c'étaient autant d'appels adressés à la curiosité, à l'instinct de la découverte, à l'esprit d'entreprise. Rien n'était mieux fait pour fouetter et surexciter les âmes, pour éveiller en elles le désir passionné de se manifester et de s'étendre en tous sens, dans le domaine de la pensée par la création littéraire et artistique, dans celui des corps par l'exploration hardie, par la fondation de comptoirs partout semés avec profusion, comptoirs dont chacun assurerait au commerce maritime des débouchés nouveaux et lui livrerait des matières qui n'avaient pas été jusqu'alors versées dans la circulation.

Dans ces conditions, plusieurs des villes de cette Grèce d'Asie ont eu une croissance dont la rapidité tient du prodige. A Éphèse, les Grecs avaient trouvé un ancien sanctuaire lydien ou carien, autour duquel se donnaient rendez-vous les tribus d'alentour; ils s'en étaient approprié le culte, après des luttes dont nous ne savons guère que le résultat, et la réputation de leur Artémis, la déesse aux cent mamelles qui représentait l'éternelle fécondité de la nature, fut pour beaucoup dans l'importance que prit très vite la cité. Les navires se pressaient dans ses ports, que devaient combler, en quelques siècles, les alluvions du Caystre. Ils amenaient en foule les pèlerins qui venaient faire leurs dévotions dans le temple de la déesse; celui-ci, par les dispositions originales que présentaient ses vastes dépendances et ses colonnades, était, dès le milieu du VIIe siècle, un des édifices les plus imposants et les plus somptueux qu'eussent bâtis les architectes grecs.

Éphèse fut donc surtout un centre religieux; mais trop d'étrangers la visitaient pour qu'elle n'ait pas été aussi le siège d'un trafic international qui donnait de gros bénéfices. La route qui descendait la vallée

du Caystre était une des plus fréquentées parmi celles qui, des hautes terres de la péninsule, aboutissaient à la mer. Cependant, c'est plutôt Milet qui a été la grande place de commerce, celle dont les négociants ont le plus entrepris et le plus osé, pour reculer les bornes du champ où ils opéraient. Ce n'était pas dans le sens de l'épaisseur du continent qu'ils pouvaient s'étendre : ils se seraient heurtés, dès leurs premiers pas, aux Lydiens et aux Cariens, populations belliqueuses et bien armées.

Sur ce terrain, leur intérêt, c'était de se ménager des correspondants qui eussent profit à leur expédier des marchandises; il n'y fallait que de la politique et de l'esprit de suite. La mer, en revanche, ouvrait à leurs ambitions un champ qui paraissait n'avoir pas de limites. Y avait-il une fin à ces côtes dont ils voyaient se prolonger et fuir devant eux, au nord comme au sud, la ligne irrégulière et brisée? C'était surtout lorsqu'ils se tournaient vers le nord qu'ils se sentaient attirés par toutes les promesses, par toutes les possibilités de l'inconnu. Après être arrivés, d'escale en escale, au cap Sigée, les marins de Milet poursuivirent leur route en longeant le littoral de l'Asie, et, derrière les deux détroits que séparait toute une mer, celle qu'ils appelèrent la Propontide, ils trouvèrent une autre mer, qui semblait aussi vaste que la mer Égée, mais qui n'offrait pas les mêmes abris aux barques battues par le vent. Là, pas d'îles toujours en vue, comme pour jalonner le chemin; plus de golfes profonds ni d'anses et de criques tutélaires. Ce que l'on avait devant soi, au sortir du Bosphore, c'était, entre des rivages abrupts et droits, tout noirs de forêts, une mer souvent orageuse et voilée de brumes, qui, vers l'est et vers le nord, s'étendait à l'infini, sans que l'on pût soupçonner à quelle distance étaient les plages qui devaient la borner dans cette direction.

Ni les courants des détroits, ni l'immensité de cette nappe d'eau encore inexplorée n'arrêtèrent les Milésiens. Serrant les plages, allant, d'année en année, un peu plus loin, ils finirent par arriver jusqu'au fond de cette mer, jusqu'au pied même des monts neigeux du Caucase. Du côté de la Scythie, ils pénétrèrent dans les replis de ces lagunes au-dessus desquelles se dressent les collines et les plateaux de la presqu'île qu'ils nommèrent la Chersonèse Taurique, et partout ils réussirent à entrer en relations avec les peuplades barbares qui habitaient ici les clairières des bois, là les ravins de la montagne, ailleurs les grasses plaines où jaunissaient les céréales. Au bout d'un siècle, sur cette longue ligne de côtes, de l'Hellespont aux bouches du Phase, ils avaient

fondé environ quatre-vingts comptoirs, dont beaucoup devaient devenir des villes importantes. Dès lors ils étaient si bien accoutumés à cette mer, où ils savaient partout rencontrer des points de relâche chez des amis, chez des compatriotes, qu'ils en changèrent le nom. Au premier moment, lorsqu'ils s'étaient arrêtés, hésitants, en face de cette immense nappe d'eau, ils l'avaient appelée l'*Axeinos*, l'*inhospitalière;* plus tard, l'habitude une fois prise de fréquenter ces parages, ce fut le *Pont-Euxin*, la mer hospitalière.

Les Phocéens suivirent l'exemple des Milésiens ; mais ils se lancèrent dans une autre direction : ce fut vers l'ouest que cinglèrent leurs hardis matelots. Ils ne s'arrêtèrent pas dans les ports de la Sicile et de l'Italie, comme le faisaient d'ordinaire, quand ils avaient mis le cap sur l'occident, les navigateurs grecs. Ils poussèrent plus loin, et, à travers le large bassin qui sépare les deux péninsules italique et ibérique, ils allèrent reconnaître des terres où jamais Grec, avant eux, n'avait mis le pied, la Sardaigne et la Corse, la Gaule et l'Espagne ; ils y nouèrent des relations commerciales, ils y établirent des colonies. On sait comment l'une de celles-ci, Massilia, a survécu à sa métropole et est aujourd'hui, sous le nom de Marseille, une des cités les plus populeuses et les plus commerçantes du midi de l'Europe.

Ces mêmes Phocéens ont pris une part active à une autre série de campagnes navales, à une autre entreprise de colonisation. Lorsque, vers 630, les princes saïtes ouvrirent l'Égypte aux Grecs qui avaient fourni à leur armée de vaillants soldats et qui avaient ainsi concouru à consolider le pouvoir de la nouvelle dynastie, les Phocéens furent des premiers, avec les habitants de Chios, de Clazomène et de Téos, à profiter de la permission ; ils eurent leur place marquée parmi les fondateurs de Naucratis, cette factorerie, située sur la bouche canopique du Nil, où se concentra tout le commerce que la Grèce d'Asie commença de faire avec l'Égypte[1]. Un peu plus tôt, vers le milieu du siècle, les Doriens de Théra, auxquels la Pythie de Delphes ordonnait d'envoyer des colons en Libye, avaient peine, s'il faut en croire Hérodote, à trouver dans tout l'archipel un pilote qui sût le chemin de cette contrée et qui entreprît d'y conduire leurs bateaux[2]. On avait pourtant fini par en toucher le rivage et, dès le commencement du VIe siècle, la colonie des Théréens, Cyrène, s'était entourée d'autres cités grecques presque aussi prospères; elle était devenue la capitale d'une petite Grèce africaine.

1. Hérodote, II, 177.
2. *Idem*, IV, 151.

Si les capitaines ioniens de Phocée avaient poussé leurs voyages de découverte jusque dans les parages reculés de la Corse, de la Gaule et de l'Ibérie, c'était pourtant aux cités de la Grèce européenne qu'était échu le soin de répandre la civilisation grecque sur celles des côtes de ce continent qu'elle n'avait pas encore atteintes. Les deux États qui prirent à ce mouvement la part la plus active furent Chalcis et Corinthe : Chalcis, la Sidon grecque, qui s'était enrichie de bonne heure par l'exploitation des mines de cuivre de l'Eubée et par la mise en œuvre du métal; Corinthe, que sa situation entre deux mers prédestinait à être un des principaux marchés de la Grèce. D'autres groupes moins importants, tels que les Mégariens, les Achéens de l'Ægialée, les Locriens et même les Laconiens, s'associèrent à ces entreprises.

Chalcis commença par rayonner vers le nord; elle bâtit jusqu'à trente-deux villes dans cette triple presqu'île que la Thrace projette vers le sud, entre le golfe Thermaïque et le golfe du Strymon, ce qui valut à cette péninsule le nom de Chalcidique, qu'elle a gardé jusqu'à ce jour. Vers le même temps, Corinthe fondait Potidée, à l'embouchure du Strymon. Quant à Chalcédoine et à Byzance, c'était à Mégare qu'elles devaient de naître, en face l'une de l'autre, sur les deux rives du Bosphore.

Corinthe avait surtout les yeux tournés vers cette mer Adriatique sur laquelle s'ouvrait son golfe ; elle trouvait de ce côté la place libre. Sa première colonie fut Corcyre (*Corfou*), qui, postée au seuil de l'inconnu, à peu de distance de l'Italie, grandit assez vite pour prétendre bientôt à l'indépendance. La métropole et sa puissante colonie ne s'en concertèrent pas moins pour semer sur les côtes de l'Épire et de l'Illyrie des comptoirs dont plusieurs, comme Épidamne et Apollonie, étaient appelés à un brillant avenir. En naviguant ainsi dans l'Adriatique, les marins grecs apercevaient souvent, au coucher du soleil, les terres de l'Italie, soit la haute masse du Garganos, soit surtout le long promontoire Iapygien, qui termine la Calabre et se développe au nord du golfe de Tarente. La mer est là assez resserrée pour que, dès l'âge le plus lointain, certains rapports se soient établis entre les rivages des deux péninsules, l'Hellénique et l'Italique, rapports dont la trace paraît s'être conservée dans l'*Odyssée* et dont témoignent, outre des indices de diverse nature, les résultats des fouilles qui ont été faites par Orsi dans les nécropoles sikèles [1]; on y a trouvé des vases mycéniens et des

1. G. Perrot, *Un peuple oublié. Les Sikèles* (*Revue des Deux Mondes* du 1er juin 1897).

vases à décor géométrique, de fabrique grecque ; mais ces relations devinrent bien autrement actives au VIIIe siècle. Les Grecs avaient perdu jusqu'au souvenir de la date reculée à laquelle remontait la fondation de Cume, en Campanie ; tout ce qu'ils savaient, c'est que Cume avait été longtemps la seule ville qui représentât, en pays italique, la langue et la civilisation de la Grèce. Cume commerçait déjà avec la Sicile et y avait pris pied, à Zanclé (*Messine*), lorsque des émigrés chalcidiens, en 736, débarquèrent au pied de l'Etna ; la ville de Naxos fut, à proprement parler, la première colonie que les Grecs de l'Hellade établirent en Sicile. Dès l'année suivante, les Corinthiens, mieux inspirés, se saisissaient du port le plus vaste et le mieux protégé que possède la Sicile. Sur l'île d'Ortygie, entre les deux bassins qu'elle sépare, ils posaient les fondements de cette Syracuse qui était appelée à devenir une des plus grandes villes du monde ancien. C'est alors à qui se taillera un domaine dans les terres fertiles que forme, sur les flancs du volcan, la lente décomposition de ses laves, de ses pierres ponces et de ses cendres. Catane et Léontini sont peuplées par les Chalcidiens ; Mégara Hyblæa est une création de la cité dorienne dont elle porte le nom. A la fin du siècle, toute la côte orientale de l'île est hellénisée ; c'est alors vers les côtes méridionale et septentrionale que se tournent les ambitions. Géla et Sélinonte naissent sous les auspices des Rhodiens, et bientôt après Géla devient fondatrice à son tour : elle a pour fille Agrigente, qui ne devait pas tarder à dépasser en richesse et en puissance sa métropole. De même façon, Syracuse construit, au cœur des monts qui dominent ses campagnes, les remparts d'Acræ, pour s'en couvrir comme d'un poste avancé, tandis que, sur la côte septentrionale, des colons partis de Zanclé s'installaient à l'embouchure du fleuve Himera. Il ne reste plus alors aux Sikèles et aux Sicanes, qui avaient précédé les Grecs en Sicile, que les plateaux montueux de l'intérieur, dont les habitants n'adopteront la langue et les mœurs grecques que deux siècles plus tard. Mêlés à des tribus d'origine inconnue que l'on appelait Élyméennes, les Phéniciens conservent la possession des ports, dans l'ouest et le nord-ouest, de Lilybée à Panormos, aujourd'hui *Palerme* ; ils en demeureront maîtres jusqu'à la conquête romaine, non cependant sans que l'influence des cultes et des arts de la Grèce se fasse aussi sentir même dans cette région. Ségeste était la principale cité du pays des Élyméens ; or, dans le cours du Ve siècle, on y élevait un temple dorique qui est une des plus belles ruines que l'antiquité nous ait laissées.

Pendant que s'enroulait autour de la Sicile cette ceinture de villes

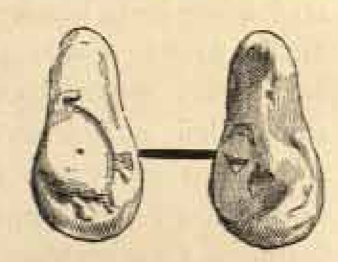
grecques, comment l'Italie, moins éloignée, aurait-elle échappé à cette sorte d'invasion? Avant même d'aborder la grande île voisine, les Eubéens, pour se rendre maîtres du détroit que nous nommons le Phare de Messine, y avaient fondé Rhégion en face de Zanclé. Les établissements du même genre se multiplièrent dans le cours de peu d'années. C'étaient, sur la côte orientale, en remontant vers le nord, Locres, dont le nom même indique l'origine, les cités achéennes de Crotone, de Sybaris et de Métaponte, qui étaient bientôt devenues les capitales de petits empires où les tribus œnotriennes et osques vivaient sous la suzeraineté de républiques grecques, Tarente enfin, qui, bien que des émigrés laconiens eussent été ses premiers habitants, dut à ses pêcheries, à son industrie et à son commerce une opulence et un luxe qui passèrent en proverbe. La côte occidentale de la péninsule attira moins les Grecs; on ne saurait pourtant oublier des villes qui, comme Élée, prirent par leurs sages une part active au travail de la pensée, ou, comme Posidonie, c'est-à-dire Pæstum, pour employer le nom que lui donnaient les Romains, ont élevé des monuments qui comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'architecture dorique.

Les villes que nous venons d'énumérer, on en retrouvera les noms dans plus d'une page de cette histoire; la plupart d'entre elles y seront citées, pour tel ou tel édifice qu'elles ont élevé, pour telle ou telle œuvre célèbre qui décorait leurs places ou leurs temples. Afin que ces mentions ne prissent pas le lecteur au dépourvu, il importait de l'avertir, de lui rendre sensible le lien qui rattachait à leurs métropoles, toutes situées en Asie Mineure ou dans la Grèce propre, ces cités éparses sur tant de rivages différents. Si, malgré les distances interposées, toutes ces cités restaient les membres d'un même corps de nation, elles n'en formaient pas moins des groupes distincts, dont chacun a eu ses destinées particulières et sa physionomie originale. Surtout pendant le cours de l'âge archaïque, quand se créaient les types, avant que certaines règles se fussent imposées par l'ascendant de génies supérieurs et d'œuvres hors ligne, l'art a ses écoles régionales et, comme la langue, ce que l'on pourrait appeler ses dialectes provinciaux. C'est ce qui nous a conduit à offrir ici une rapide esquisse du mouvement général de la colonisation grecque; mais nous ne saurions songer, pour cette période, à résumer, même d'une manière sommaire, l'histoire des principaux États de la Grèce propre, Sparte, Argos, Corinthe, Sicyone, Athènes, Thèbes, etc. Cette histoire est connue et partout exposée avec les détails qu'elle comporte; nous n'en rappellerons ici que quelques traits, ceux

qu'il convient d'avoir présents à l'esprit pour comprendre comment et pourquoi telle cité a contribué plus que telle autre à l'élaboration des types de la plastique et aux progrès de la facture, dans quel sens son action s'est exercée et quel caractère spécial ont imprimé à leurs ouvrages ses architectes, ses sculpteurs et ses peintres, ses potiers et ses orfèvres.

S'il est une opinion généralement accréditée, c'est celle qui dépeint Sparte comme uniquement occupée de guerre et de politique, pendant tout le cours de sa longue vie, et qui lui dénie toute culture, toute curiosité des choses de l'esprit. On l'oppose à Athènes ; il y aurait eu, entre les deux cités, un absolu contraste. Comme toutes les antithèses que l'on prétend introduire dans l'histoire, celle-ci n'est juste qu'à demi. Les Spartiates, après tout, étaient des Grecs. L'élément achéen était entré, pour une forte part, dans la constitution du peuple et de l'État qui eurent leur centre tout près de l'ancienne capitale du pays, dans la vallée moyenne de l'Eurotas. Sparte paraît avoir été une des premières cités de l'Hellade qui se soient ouvertes à la poésie homérique ; Lycurgue, racontait-on, y avait appelé les rhapsodes ioniens. Au commencement du VII[e] siècle, la poésie lyrique éolienne, avec Terpandre, y trouve la même faveur ; dans la plus grande fête nationale, celle d'Apollon Carneios, une place est assignée à un concours de musique ; c'est là que la cithare à sept cordes, invention de ce maître, charma pour la première fois, par ses *nomes*, les oreilles des Grecs du Péloponnèse. Bientôt après, le Crétois Thalétas, mandé à Sparte, que troublaient des dissensions intérieures, pour y rétablir l'ordre, fait concourir à son œuvre de pacification la musique et la poésie. Un peu plus tard, vers 620, c'est pour les vierges laconiennes que le Lydien Alcman, devenu citoyen de Sparte, compose ses *Parthénies*, et les anciens citaient encore les noms de sept autres poètes spartiates qui, vers ce temps, auraient cultivé la poésie chorale. Enfin, c'est à Sparte que l'*Elégie*, avec Tyrtée, avait inauguré son rôle social, qu'elle était intervenue dans les luttes du champ de bataille et dans celles des partis, pour exciter et pour calmer les âmes. Un peuple aussi sensible à la poésie ne pouvait être indifférent à l'art, et, de fait, nous voyons, à la même époque, des sculpteurs indigènes, comme Gitiadas, ou des sculpteurs étrangers, comme Bathyclès de Magnésie, s'employer à décorer de leurs ouvrages les sanctuaires de la Laconie. Cette sculpture laconienne est encore représentée aujourd'hui par toute une série de stèles funéraires ou votives, dont une a déjà été ici reproduite (fig. 143).

Les Doriens, fortement établis, sous la dynastie des Téménides, dans la ville d'Argos, au pied de son imprenable citadelle, avaient fondé là, avec le concours des anciens habitants, Achéens et Ioniens, demeurés dans le pays, un puissant État, dont l'histoire est surtout celle de l'effort qu'il ne cessa de s'imposer pour disputer à Sparte la primauté. Cette *hégémonie*, comme disaient les Grecs, il la conquit dans le premier tiers du VIIe siècle, sous un prince ambitieux et hardi, Phidon. Argos s'était alors subordonné toutes les villes de l'Argolide et les îles voisines, notamment Égine ; elle était devenue comme la capitale du Péloponnèse. Cette suprématie, elle la perdit à la mort de Phidon ; mais il en resta, avec l'éternel désir de la restaurer, le système de poids et de mesures que ce souverain avait introduit dans la péninsule, système auquel se rattachait la création d'une monnaie d'argent, la première qui ait été frappée dans la Grèce d'Europe (fig. 147).



147. — La plus ancienne monnaie d'Égine.

A Corinthe comme à Argos, les Doriens s'étaient fait, du droit de l'épée, une place prépondérante dans l'État ; mais leurs rois avaient eu intérêt à y garder et à y protéger les artisans et les trafiquants, qui, grâce à l'opportunité du site, continuaient là les traditions de l'ancien comptoir phénicien. Sous la dynastie des Bacchiades, du IXe au VIIIe siècle, puis, pendant un siècle encore, sous l'intelligente direction de l'oligarchie qui avait succédé à la royauté abolie, la prospérité de Corinthe ne cessa pas de se développer, et elle atteignit son comble, de 657 à 585, avec Kypsélos et son fils Périandre, deux *tyrans ;* les Grecs appelaient ainsi, sans attacher toujours à ce terme une idée défavorable, des chefs de parti que la faveur populaire avait investis d'un pouvoir qui, ne reposant pas sur des privilèges héréditaires, n'étant pas défini par les lois, ne se maintenait que par le prestige personnel de celui qui s'en était saisi, et, quand ce prestige venait à pâlir, par la terreur. Glissant sur des rouleaux, les navires qui venaient faire escale à Corinthe passaient de l'une à l'autre mer, par le chemin que l'on appelait le *diolcos.* Les marchandises qu'ils y apportaient et celles qu'ils y chargeaient étaient une source de richesses. Corinthe n'était d'ailleurs pas seulement un entrepôt ; comme Tyr et Sidon, c'était aussi un centre de production. On y fabriquait des étoffes de laine fine que la navette et l'aiguille paraient de dessins variés ; on y sculptait l'ivoire et le métal ; les bronzes que l'on y coulait et que l'on y

ciselait étaient partout recherchés. La poterie est une des denrées qu'apprécient le plus les peuples qui ne savent pas encore façonner et cuire l'argile ; c'est peut-être celle qu'ils demandent avec le plus d'insistance aux civilisés qui se sont faits leurs fournisseurs. Le potier corinthien avait des débouchés assurés sur les côtes de la Thrace et de l'Illyrie, de l'Italie et de la Sicile. C'est pour cette clientèle barbare ou à demi barbare qu'il commença de travailler. On lui attribuait même l'invention du tour. L'erreur est manifeste, car les céramistes mycéniens étaient déjà des tourneurs habiles ; mais elle n'en atteste pas moins l'activité de ces ouvriers et la réputation dont ils jouissaient. Ils ne se contentèrent pas longtemps de fabriquer des poteries communes ; ce doit être vers les premières années du VIIe siècle que commencèrent à sortir de leurs ateliers ces vases peints, au décor d'un rouge violet, qui paraissent avoir joui, pendant de longues années, d'une vogue extraordinaire dans le monde grec et en dehors même de ses limites. Les navires les emportaient par pleines cargaisons et on les retrouve aujourd'hui, non seulement dans les nécropoles de Rhodes et des autres îles de la mer Égée, mais encore, en plus grand nombre, dans celles de la Campanie et de l'Étrurie ; on les retrouve jusqu'à Carthage. Pour protéger sa marine marchande, dans ces parages de l'Adriatique où régna toujours la piraterie, Corinthe s'était donné une marine de guerre ; c'est elle qui construisit les premières trirèmes. Les édifices publics de la cité étaient en rapport avec son opulence ; c'était, racontait-on, à Corinthe que, pour la première fois, le fronton aurait couronné la façade du temple. Après la mort de Périandre, quand fut abolie la tyrannie (582), les colonies de Corinthe échappèrent à la domination de leur métropole ; mais elles n'en conservèrent pas moins avec elle des relations de trafic, et, malgré cette atteinte portée à sa puissance, Corinthe continua d'être en Grèce un des premiers États de second rang, grâce à sa situation exceptionnelle, grâce à son commerce et à son industrie.

Sicyone, la voisine de Corinthe, ne possédait pas les mêmes avantages ; mais cette ville, malgré l'étroitesse de son territoire, n'en fit pas moins très grande figure sous la dynastie des Orthagorides. Aucun prince n'avait frappé plus vivement l'imagination de ses contemporains que le dernier de ces tyrans, Clisthène, qui régna pendant le premier quart du VIe siècle ; il les avait éblouis par son immense fortune et par l'usage libéral qu'il en faisait, ainsi que par ses victoires dans les grands jeux de la Grèce. Le *Trésor de Sicyone*, à Olympie, témoignait de la

munificence des Orthagorides ; nous aurons l'occasion de mentionner ce monument.

A Mégare, c'était l'élément dorien qui dominait. Si ce petit État prouva sa vitalité en se chargeant de peupler les rivages de la Propontide, il ne semble pas avoir beaucoup contribué aux progrès de la plastique. Il avait pourtant, à Olympie, son trésor, qui présente des particularités curieuses.

Tout autre est, à cette époque, l'importance d'Athènes, que nous avons déjà vue, dans la période antérieure, préluder, par l'originalité de sa céramique, au grand rôle qu'elle jouera dans l'évolution de l'art grec. Si, en 683, les magistratures étaient devenues annuelles, les Eupatrides étaient encore les seuls qui eussent accès aux charges; mais, dès lors, l'Attique renfermait tout un peuple de cultivateurs laborieux et d'habiles artisans qui réclamait une justice moins partiale, qui s'indignait de voir presque toute la terre aux mains des nobles et qui pliait sous le faix de dettes contractées envers ces riches propriétaires. Là comme ailleurs, dans ce malaise et ces plaintes de la foule, il y avait une tentation pour les ambitieux qui voudraient aspirer à la tyrannie. Cylon échoua, et la législation de Solon parut devoir résoudre sans violence la question sociale (594) ; mais elle avait laissé subsister trop de convoitises et de rancunes pour qu'un nouvel ordre légal pût aussitôt s'établir et, si elle continua de régir la vie civile, elle n'empêcha pas Pisistrate, un descendant des rois Nélides, de s'emparer du pouvoir. Avec des interruptions, il gouverna Athènes de 560 à 527 ; ses fils Hipparque et Hippias lui succédèrent : ils furent chassés en 510.

Dans l'histoire de l'art et particulièrement de l'art attique, il n'y a pas de période plus mémorable que ces cinquante années de règne; il n'y en a pas où se soient mieux fait sentir, sur ce terrain, les effets de la volonté intelligente et réfléchie d'un chef d'État : peut-être, en toute justice, serait-on mieux fondé à parler du siècle de Pisistrate que du siècle de Périclès. Sous Pisistrate et ses héritiers, Athènes subit une transformation profonde. Jusqu'alors elle avait vécu repliée sur elle-même et un peu isolée; elle s'était moins ouverte que Sparte aux souffles du dehors, à l'influence des idées et des arts de la Grèce asiatique. Pisistrate, pendant ses deux exils, avait vécu à l'étranger; il avait noué des relations avec les cités de l'Éolie et de l'Ionie, avec les tyrans des Cyclades. Une fois maître incontesté d'Athènes, il y appelle, en même temps que les rhapsodes dépositaires de la poésie épique et les maîtres contemporains du chant lyrique, les sculpteurs ioniens et les ouvriers

habitués à tailler le marbre blanc que fournissent les îles où commandait son lieutenant et ami, Lygdamis de Naxos. Par ses ordres, une sorte de commission scientifique recueille les vieilles épopées et en confie pour la première fois le texte à l'écriture. Des récitations, des concours de musique et de poésie s'insèrent dans la fête nationale des Panathénées, à laquelle Pisistrate donne une splendeur jusqu'alors inusitée. Il élargit aussi le programme des fêtes rustiques de Dionysos, d'où vont bientôt sortir le drame tragique et le drame comique. En même temps il change l'aspect de la ville, qui n'avait été jusqu'alors qu'une grande bourgade. Il y amène en abondance l'eau des montagnes voisines ; il commence l'érection d'édifices de tous genres, fontaines monumentales, gymnases, portiques, autels et temples. Dans la plaine, il jette les fondations du temple colossal de Zeus Olympien, qui ne devait être achevé que six cents ans plus tard. Sur le rocher de l'Acropole, où il a établi sa demeure, il bâtit d'autres sanctuaires, décorés de bas-reliefs et de statues. Le temple d'Athéna, dont les dispositions nous ont été révélées par des fouilles récentes, est comme une première ébauche du Parthénon futur. Quelque part que des artistes étrangers aient pu prendre à ces entreprises, les Athéniens mettent à profit, avec ardeur et succès, les leçons qui leur sont données. C'est alors que naît cette école attique de sculpture qui était promise à de si hautes destinées.

L'essor de ces facultés créatrices fut encore favorisé par le mouvement démocratique qui suivit l'expulsion des tyrans et par l'énergie imprévue avec laquelle la cité affranchie défendit son indépendance contre la coalition des Spartiates, des Chalcidiens et des Thébains. La plastique trouva dans ces joies de la liberté reconquise de nobles thèmes et des inspirations heureuses. C'est ainsi qu'elle dressa, au seuil de l'acropole, les statues des deux tyrannicides, et, sur une terrasse du plateau, celles qui figuraient les héros éponymes des dix tribus nouvelles. Un quadrige de bronze perpétua le souvenir de la victoire remportée sur les Béotiens et les Chalcidiens.

Ce déploiement de force et de vie féconde n'est pas alors, dans le monde grec, un phénomène isolé; de petits États offrent un spectacle aussi intéressant. L'île d'Égine, dans le golfe Saronique, n'a qu'une très faible surface, elle est dépourvue d'eau et stérile. Ses habitants, depuis qu'ils avaient cessé de dépendre d'Argos et d'Épidaure, ne s'en étaient pas moins enrichis par le commerce et par l'industrie. Ils avaient de légères trirèmes qui, montées par des équipages de choix, convoyaient leurs navires marchands. Ils façonnaient l'argile et expor-

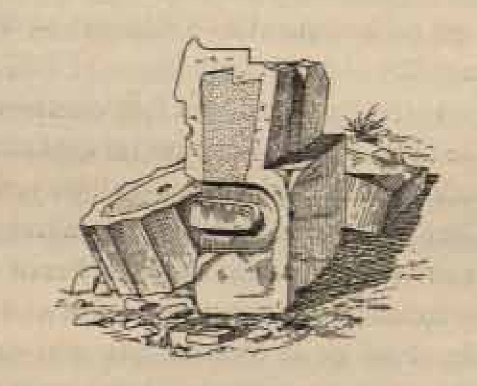
taient des poteries. Leurs sculpteurs étaient célèbres par leur habileté à doser les éléments du bronze, à le couler dans le moule et à le ciseler; ils savaient aussi tailler le marbre. Épargné par le temps, le temple qu'ils avaient consacré à Athéna est un des monuments dont il sera le plus souvent fait mention dans ces pages. Il présente, jusque dans sa ruine, un des types les mieux conservés que l'on ait de l'architecture dorique, et les figures qui en décoraient les frontons forment le plus bel ensemble que nous ait légué la statuaire archaïque. Égine, « cette taie sur l'œil du Pirée », était trop voisine des côtes de l'Attique pour qu'il n'y eût pas entre les deux États une rivalité jalouse qui éclatait souvent en hostilités déclarées. Égine devait finir par succomber dans ce duel inégal (455); mais c'est un honneur pour elle d'avoir tenu Athènes en échec pendant plus d'un siècle et surtout de s'être montrée son émule non seulement comme puissance navale, en face des Perses, dans la journée de Salamine, mais aussi dans le domaine de l'art, comme patrie de Kallon et d'Onatas.

Les Béotiens, bien que leur vaste et fertile territoire nourrît une population très supérieure en nombre à celle d'un îlot tel qu'Égine, comptent moins, à cette époque, dans l'histoire de la Grèce. La principale cité de ce pays, Thèbes, préoccupée surtout d'assurer sa suprématie sur les autres cités béotiennes, n'a pas de très hautes ambitions. Nous n'aurons guère à parler d'elle, pour cette période tout au moins, qu'à propos d'une des branches secondaires de l'art. Comme l'Attique, la Béotie fournissait une excellente argile plastique; ses potiers ont produit des vases qui ne manquent ni d'élégance ni d'originalité: mais il ne reste pour ainsi dire rien de ses édifices et l'on ne voit d'ailleurs pas qu'elle en ait construit qui aient été fort admirés dans l'antiquité, ni qu'elle ait eu une école de sculpture qui lui appartînt en propre; elle s'est contentée d'attirer et d'employer les maîtres ioniens et athéniens.

Ce ne saurait être ici le lieu de rappeler, même très brièvement, pourquoi et comment s'est engagée, entre la Perse et la Grèce, cette longue lutte qui commença, au moment où finissait le VIe siècle, par la révolte de l'Ionie et qui ne se termina que près de deux siècles plus tard, avec Alexandre et la conquête de l'Asie; mais nous devons indiquer les raisons qui nous ont décidé à fixer comme limite de la période archaïque la date de la bataille de Platées (479). Cette victoire de l'Hellénisme a rejeté pour toujours les Perses hors de l'Europe. L'allégresse de cette délivrance presque inespérée a comme enivré l'âme grecque; elle lui a donné un ressort prodigieux, une confiance sans

bornes en elle-même, la pleine assurance de sa supériorité native et acquise.

C'est surtout Athènes qui a pris, dans cette crise, conscience de son génie. Entre Marathon et Salamine, Athènes, docile aux conseils de Thémistocle, est devenue la première puissance navale de la Grèce; elle avait deux cents galères à flot, quand Xerxès franchit l'Hellespont. Au lendemain du triomphe, elle s'élancera hors de ses étroites frontières, elle créera son empire maritime; les ressources que lui fournira le tribut des alliés, elle va les mettre à la disposition des artistes de génie qu'elle chargera de décorer la cité qui est devenue la vraie capitale de l'Hellénisme, « la Grèce de la Grèce », Ἑλλάδος Ἑλλὰς Ἀθῆναι, comme disait le poète. Les architectes emploieront le marbre blanc du Pentélique, qu'ils appareilleront avec un soin merveilleux, à construire des édifices qui demeureront les exemplaires les plus achevés de l'ordre dorique et de l'ordre ionique; les sculpteurs et les peintres donneront aux traits de la figure humaine une noblesse et une pureté jusqu'alors inconnues. L'art sera pleinement émancipé; toute trace des conventions naïves et des anciennes gênes s'étant effacée, il usera de la matière avec une pleine liberté pour traduire ses idées par des formes qui en seront la claire et parfaite expression.



CHAPITRE II

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE L'ARCHITECTURE
LES MATÉRIAUX ET LA CONSTRUCTION

§ 1. — LES MATÉRIAUX

Du VIIIe siècle à la fin du VIe, l'architecte grec continue d'utiliser les matériaux dont s'étaient servis ses devanciers de l'âge mycénien et il en emploie d'autres, que lui livre une industrie plus avancée ou que le désir d'imprimer à ses bâtiments un caractère de noblesse et d'élégance plus marqué lui suggère la pensée d'arracher aux flancs de la montagne.

Étant donnée la nature du sol de la Grèce où la roche, quand elle n'affleure pas, n'est recouverte que d'une mince couche de terre végétale, le constructeur y trouve partout, à sa portée, une excellente pierre à bâtir; il n'a que l'embarras du choix entre les différentes variétés des calcaires, des marbres et des grès qui forment l'ossature de la péninsule hellénique et des îles circumjacentes.

Dans la seule Attique, on ne compte pas moins de sept différentes espèces de roche qui, depuis les temps primitifs jusqu'à l'époque romaine, sont entrées dans la composition des édifices d'Athènes et de sa banlieue [1]. Aussi l'architecte, au cours de cette période, renonce-t-il au pisé, à la brique crue, aux petits matériaux dont il aurait à dissimuler la grossièreté sous un crépi ; il n'en use plus guère, au moins dans celles de ses constructions auxquelles il veut donner le caractère d'œuvres d'art. C'est en pierre dressée et appareillée qu'il bâtit. Le tuf calcaire, un tuf qui, suivant la carrière dont il sort, est plus ou moins compact et dur, telle est à peu la seule matière dont il use, dans la

1. G.-R. Lepsius, *Griechische Marmorstudien* (Berlin, 4°, 1890), p. 114-125.

Grèce propre et dans ses colonies, jusqu'au temps des guerres médiques ; déjà pourtant, vers la fin du VIe siècle, il commence à tirer parti du marbre, tout au moins dans certaines parties de l'édifice sur lesquelles se porte tout particulièrement l'attention.

Parmi les débris des temples que Pisistrate et ses fils avaient élevés sur l'acropole d'Athènes, on trouve, à l'état de fragments, des cimaises et des larmiers qui sont faits soit de marbre du Pentélique, soit d'un marbre à gros grain que fournissent Paros et Naxos [1]. C'est aussi dans ce marbre des îles qu'ont été taillées des tuiles qui ont été trouvées avec ces morceaux de corniche et qui ont dû former la couverture de ces mêmes édifices [2].

A ces détails près, c'est la *pierre du Pirée* qui constituait non seulement les fondations, mais aussi la masse apparente de ces bâtiments ; on y reconnaît l'Ἀκτίτης λίθος des anciens, ainsi nommée de la presqu'île Acté où en étaient les carrières. Elle est loin d'offrir partout le même aspect et la même densité ; elle contient par endroits beaucoup de petites coquilles ; mais elle ne s'en prête pas moins à une taille assez fine et à l'exécution des moulures ; elle résiste bien aux intempéries.

La Sicile, où on a tant bâti et de si grands temples, n'avait pas de pierres qui valussent celles de l'Attique. Le marbre y fait complètement défaut, et le tuf y est d'une texture très lâche, percé de trous serrés, larges et profonds. Il a donc fallu, pour obtenir des surfaces d'apparence lisse, y recouvrir partout la pierre d'une couche de stuc assez épaisse ; la forme n'a pris là toute sa finesse qu'au moyen de cet enduit, sur lequel les ornemanistes ont appliqué leurs couleurs. Ce stuc sert aussi de protection aux surfaces qu'il habille ; quand, à la longue, il s'est détaché de la pierre, celle-ci se laisse très vite attaquer par l'humidité. Jamais je n'ai rien vu en Grèce qui ressemble aux deux colonnes du prétendu temple d'Artémis à Syracuse. A en juger par leur galbe et par leurs proportions, elles doivent être à peu près contemporaines de celles du temple archaïque de Corinthe ; mais quelle différence d'aspect ! Les colonnes de Corinthe, exposées à l'air depuis environ deux mille cinq cents ans, ont gardé la rondeur de leur fût et, dans une certaine mesure, la netteté de leurs profils ; celles de Syracuse semblent mangées par les vers ; elles donnent l'impression du bois pourri.

Ce ne fut pas seulement par l'apposition du stuc que l'on sut remé-

1. *Antike Denkmæler der d. Arch. Inst.*, t. I, pl. 38 et 50.
2. LEPSIUS, *Marmorstudien*, p. 123.

dier à ces défauts de la pierre ; on y para encore par l'emploi d'une matière, la terre cuite, à laquelle l'industrie de la Grèce primitive n'avait pas demandé ce genre de services. Celle-ci, comme le prouve sa céramique, savait cuire la poterie à grand feu ; mais elle ne s'était pas avisée de créer, par ces mêmes procédés, des matériaux qui formassent le corps du bâtiment, qui aidassent l'architecte à en garnir et à en parer les surfaces. Parmi les ruines des édifices de Mycènes et de Tirynthe, on n'a ramassé ni briques cuites, ni tuiles d'argile ; c'est seulement après l'invasion dorienne que s'est allumé le four du briquetier. Quand, dans le temple, le toit à double pente s'est substitué à la terrasse en terre battue du *mégaron* mycénien, il a fallu trouver, pour ces deux versants, un mode de couverture qui fût impénétrable aux eaux fluviales.

Avec la variété des formes que donnait le moule et la faculté qu'il conférait de reproduire un même type à un nombre indéfini d'exemplaires, la tuile offrait le moyen d'atteindre, sans grands frais, le résultat voulu ; la toiture des temples de l'âge archaïque fut donc faite de tuiles. Il en est déjà ainsi à l'Héræon d'Olympie et c'est le cas pour tous les grands temples de la Sicile, auxquels surtout nous devons de connaître les méthodes des architectes du VI[e] siècle. Si, dans la Grèce propre, dans les pays que pouvait desservir aisément la fabrique de Naxos, il y a eu des exceptions, elles ont été en très petit nombre. C'était d'ailleurs des édifices de faible dimension que ceux auxquels ont appartenu les tuiles de marbre qui se sont rencontrées dans la couche de décombres créée par le sac de l'Acropole d'Athènes, en 480.

Une fois l'habitude prise de mettre ainsi à profit les facilités de fabrication que présente la terre cuite et ses qualités merveilleuses de résistance et de durée, on ne se contenta pas de l'employer comme élément, comme partie intégrante de la construction ; l'architecte s'en servit aussi, surtout en Italie et en Sicile, là où le tuf était le plus grossier, pour décorer certaines portions de ses bâtiments, telles que les plafonds et que les entablements, où il en revêtit la corniche, où il dressa, sur le faîte et aux angles du fronton, des antéfixes d'argile. Les couleurs que le feu avait incorporées à la terre étaient bien autrement solides que celles qui étaient appliquées par la brosse sur l'enduit ou sur la dalle de pierre. Le temps n'a laissé subsister que de bien faibles vestiges des ornements que le pinceau des plus habiles ouvriers d'Athènes a tracés sur le marbre du Parthénon et de l'Erechthéion ; en revanche, les plaques d'argile coloriée qui ont été ramassées parmi les débris de

divers édifices archaïques sont ce qui nous donne le mieux l'idée de la décoration polychrome des temples grecs.

Si, sous forme de tuile et de revêtements, la terre cuite a joué un rôle notable dans l'aménagement du temple, elle n'y est pas entrée, dans la composition des murs, à l'état de brique.

Fidèle à la tradition mycénienne, l'architecte du vieux temple d'Héra, à Olympie, avait encore, au VIII[e] ou au VII[e] siècle, bâti le mur de sa cella en briques crues, placées au-dessus d'un soubassement en pierre appareillée; mais, au VI[e] siècle, on renonça partout à ce mode de construction, et ce ne fut pas par la brique cuite au four que l'on remplaça la brique séchée au soleil; ce fut par la pierre. Quand on se préoccupa d'assurer la durée de la demeure où l'on croyait recevoir et loger le dieu protecteur de la cité, l'emploi de la pierre s'imposa. Il fallait des supports pour soutenir le toit du portique extérieur, et là où ces supports étaient exposés aux intempéries, le bois, fragile et périssable, risquait de bientôt faillir à sa tâche. Or la brique cuite ne pouvait le suppléer dans cette fonction; nous avons vu quels arrangements compliqués on avait été réduit à prendre dans les pays où, comme en Chaldée, on avait été amené, faute de pierre, à vouloir constituer des colonnes de brique. La brique était encore moins apte à fournir des architraves; en raison de ses petites dimensions, elle ne se prête à couvrir les vides que si elle est appareillée par voussoirs, que si elle entre dans la composition d'une voûte. Au contraire, le fût de pierre, la poutre et la dalle de pierre remplaçaient avec avantage le tronc d'arbre, le madrier et la planche. Restait le mur que l'on aurait pu, à la rigueur, conserver tel qu'il était, dans le temple d'Héra, en carreaux d'argile; mais l'emploi de la pierre pour la colonne et l'entablement conduisit à la substituer aussi à la brique dans la muraille. Quand l'édifice était fait tout entier d'une même matière, du meilleur tuf que livrassent les carrières voisines, il avait une unité d'aspect qui pouvait paraître en même temps une garantie de solidité. Un mur de pierre appareillé avec soin a sa beauté propre et contribue à l'effet de l'ensemble.

Nous avons cité quelques sanctuaires, regardés comme très anciens, qui étaient bâtis en brique[1]; mais c'étaient là de simples chapelles, sans colonnade extérieure ni intérieure, qui ne méritaient pas le nom de temples. Le temple, partout où le caractérisait un ordre dorique ou ionique,

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 70.

était un édifice de pierre. En revanche, on continua d'employer la brique dans d'autres sortes de bâtiments. Ainsi, il y avait à Épidaure un portique, appelé le *Portique de Cotys*, qui était de brique ; à demi ruiné, il fut restauré au second siècle de notre ère[1]. Une partie de l'enceinte d'Athènes et toute celle de Mantinée étaient faites de la même matière[2].

Le constructeur grec, à l'inverse du constructeur romain, ne paraît d'ailleurs s'être servi de la brique cuite que par exception. Les chapelles, le portique, les murs de ville que nous avons visés, étaient en brique crue. On savait fabriquer la brique durcie à la flamme du four; ce qui le démontre, c'est les épithètes ὠμή ou ὀπτή que les auteurs accolent, suivant les circonstances, au mot πλίνθος ; mais celui-ci, quand il n'est accompagné d'aucun adjectif, paraît désigner la brique crue, qui était d'un emploi plus courant, et nulle part il n'est fait mention d'un édifice dont le corps aurait été formé par la brique cuite. On avait pourtant, en Grèce, eu plus d'une occasion de se rendre compte des dangers que court toute construction exécutée en carreaux de terre séchés à l'air libre. Cimon et Agésipolis avaient pris l'un Eion et l'autre Mantinée en jetant sur les murailles qui entouraient ces villes, ici les eaux du Strymon et là celles de l'Ophis. « La brique, dit à ce propos Pausanias, fond dans l'eau, comme la cire fond au soleil. » On estimait que ce défaut était compensé par l'avantage qu'offrait cette masse compacte de ne pas voler en éclats, comme le faisait la pierre, sous les coups du bélier, mais de les amortir en y cédant. Il y a du vrai dans cette observation ; mais ce qui explique surtout cette prédilection pour l'emploi de la brique crue, c'est l'empire de l'habitude, c'est la rapidité, c'est le bon marché du procédé. Aujourd'hui encore, en Grèce, si, dans la montagne, la maison du paysan est d'ordinaire bâtie en éclats de roche, dans la plaine elle est faite, le plus souvent, de carreaux d'argile où sont insérées des pièces de bois[3].

1. PAUSANIAS, II, XXVII, 7.

2. VITRUVE, II, VIII, 9. PAUSANIAS, VIII, VIII, 5. Sur les murs d'Athènes, voir l'inscription nº 167 du *C. I. Attic.*, t. II, partie I, ainsi que le travail de M. Choisy, intitulé *Les murs d'Athènes d'après le devis de leur restauration*, dans *Études épigraphiques d'architecture grecque*, in-4º, 1884. Vitruve cite encore (*ibidem*) les cellas de deux temples de Patras; le mur y était de brique; les colonnes et l'entablement y étaient de pierre. Il mentionne enfin, comme de grands édifices tout entiers faits de brique, le palais de Crésus à Sardes et celui de Mausole à Halicarnasse.

3. DŒRPFELD, *Der antike Ziegelbau und sein Einfluss auf dem dorischen Styl* (dans le volume intitulé *Historische und philologische Aufsætze Ernst Curtius zu seinem siebenziegsten Geburtstage...gewidmet*, Berlin, 1884, in-8º, p. 139-150).

Si, dans la construction concrète, le bois continue d'être employé sous forme de chaînage et si l'on était contraint d'y recourir pour armer la tête des murs, pour circonscrire et encadrer toutes les baies, le rôle qu'il joue dans l'architecture perd de son importance quand se développe le goût de la construction en pierre appareillée. Dans le temple d'Héra, il fournissait la matière des supports, de l'entablement, des antes et des chambranles; mais c'est que les murs de cet édifice étaient en briques crues. Dans le plus ancien temple de Locres, que l'on fait remonter au VIIe siècle, les antes paraissent avoir été encore des pièces de bois[1]. Au VIe siècle, dans les temples de pierre, le bois ne sert plus guère qu'à constituer la charpente du comble. On l'emploie pourtant encore, dans les maisons, pour former l'encadrement des portes et des fenêtres; c'est ce que l'on devine à la manière dont celles-ci sont figurées sur les vases peints.

Quant au métal, il n'a jamais, chez les Grecs, fait fonction, dans le bâtiment, de support ou de pièce de charpente[2]. L'architecte ne l'a utilisé que comme moyen de liaison, dans les crampons et les scellements qui reliaient les unes aux autres les pierres d'un mur appareillé et les divers membres d'un entablement. Pour ce qui est des revêtements métalliques, nous aurons plus d'une occasion de les mentionner; il suffira ici d'une observation générale. C'est sur le bois qu'ils ont dû être apposés en premier lieu; ils le protégeaient efficacement contre les intempéries et, en même temps, ils se prêtaient à recevoir des ornements très variés; ils offraient des contrastes et des harmonies de tons très heureuses.

L'architecte de l'âge classique, bien qu'il construise en pierre, se gardera de renoncer aux partis très divers qu'il pouvait tirer du métal, en l'appelant à recouvrir certains champs et à mieux dessiner la saillie de telle ou telle moulure; c'est ce qu'il fera par exemple à Sparte dans le temple d'Athéna Chalciœcos; mais il usera de cette matière avec plus de discrétion que ne l'avait fait son devancier, l'architecte de Mycènes; il ne la prodiguera pas, comme lui, en enveloppes de bronze, de bronze naturel ou doré, en pièces de rapport partout insérées avec

1. PETERSEN, dans *Rœmische Mittheilungen*, 1890, p. 171.

2. Les Romains, eux, paraissent avoir connu les charpentes métalliques, quoiqu'ils n'en aient fait qu'un usage très restreint (VITRUVE, V, x, 3). Cf. Ch. NORMAND, *Essai sur l'existence d'une architecture métallique antique*, dans l'*Encyclopédie d'architecture*, 1883, Paris, Morel, une lettre de Laloux, dans *Revue archéologique*, 1885[1], p. 327-329, et Ch. NORMAND, *L'Architecture métallique antique ou Rôle du métal dans les constructions antiques*, *Ibidem*, 1885[2], p. 214-223.

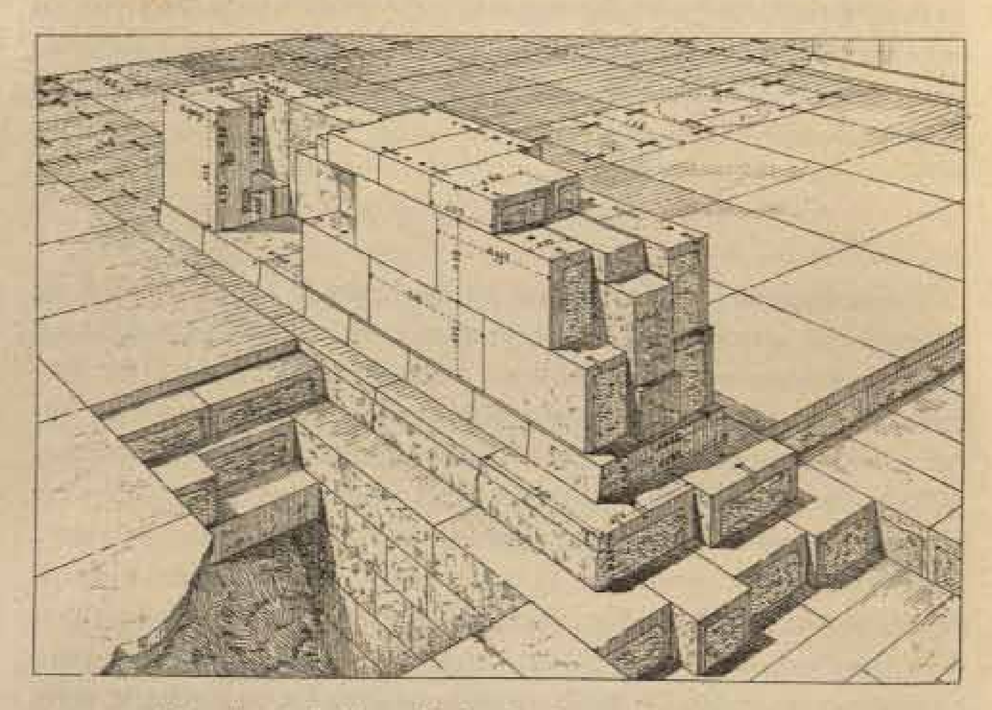
ostentation. Si la part assignée au métal dans l'ensemble du décor se trouve ainsi restreinte, ce phénomène comporte une double explication. Il y a entre le bois et le métal comme une affinité naturelle; le bois semble réclamer le métal comme son complément nécessaire; or, au VIe siècle, le bois n'occupe plus dans l'édifice la place qu'il y tenait autrefois. A la même époque, le céramiste met à la disposition de l'architecte ces plaques de terre cuite qui coûtent bien moins cher que le bronze et qui sont non moins durables; on comprend qu'elles aient eu la préférence, du jour où l'industrie a été outillée pour les livrer en quantité indéfinie et où le peintre a su les orner de dessins dont les vives couleurs ne risquaient d'être éteintes ni par le ruissellement de la pluie ni par les rayons du soleil.

§ 2. — L'APPAREIL

Le maçon grec a connu de très bonne heure la chaux; mais il ne l'a employée que comme enduit, comme crépi; il ne s'en est jamais servi pour composer un mortier qui reliât les uns aux autres les éléments du mur[1]. Dans l'appareil que nous avons appelé *cyclopéen*, qui est celui par exemple du mur de Tirynthe, une boue argileuse, gâchée avec de la paille ou du foin, était insérée entre les blocs irréguliers et les petites pierres qui remplissaient les intervalles. Cette terre bouchait les trous; mais elle n'avait aucune ténacité. Bientôt délavée par les pluies, elle laissait partout des vides. Pour constituer un mur dont tous les membres ne fissent qu'un corps, il n'y avait donc pas à compter sur un mode de liaison aussi grossier[2]. On ne s'attacha point à chercher un mortier à prise rapide et ferme, qui remplaçât avec avantage cette argile délayée; du jour où l'on eut renoncé à l'emploi des grands matériaux, on prit le parti de poser les pierres à vif. Celles-ci n'adhéraient entre elles que par leurs faces bien dressées à l'outil, et, dans les constructions de la belle époque, le soin de la taille et du ravalement sera poussé si loin que les joints deviendront presque invisibles; c'est ce que l'on observe notamment dans les bâtisses en marbre de l'Acropole d'Athènes. Ce résultat, on l'a obtenu par un ingénieux artifice. Dans le sens vertical et parfois aussi dans le sens horizontal, les blocs se touchent seulement à la périphérie, par un étroit bandeau qui encadre un espace légèrement

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 481.
2. *Ibidem*, p. 483.

en retrait. Grâce à cette limitation des faces jointives, on a pu donner à celles-ci un poli qu'il eût été difficile d'obtenir aussi parfait dans toute l'étendue du champ (fig. 148). Il ne faut d'ailleurs pas croire que l'on ait attendu jusqu'au v[e] siècle pour adopter une disposition de ce genre. Déjà, au vieux temple d'Héra, dans le soubassement en pierres qui formait le pied du mur, le maçon a pratiqué ce démaigrissement des assises ; mais il l'a fait avec moins d'art et dans de moins bonnes conditions. Pas de ciselure dont la régularité ménage entre les



148. — Temple de Messa, à Lesbos. Soubassement et mur de la cella.
R. Koldewey, *Die antiken Baureste der Insel Lesbos*, pl. XXII, 18.

deux lits un plan de contact suffisant ; les pierres, évidées suivant une ligne concave, ne se rencontrent que par leurs bords. Trop minces, ces sortes de lèvres sont exposées à se rompre sous l'effort. Dès le siècle suivant, on avait appris, par la pratique, à leur donner l'épaisseur nécessaire.

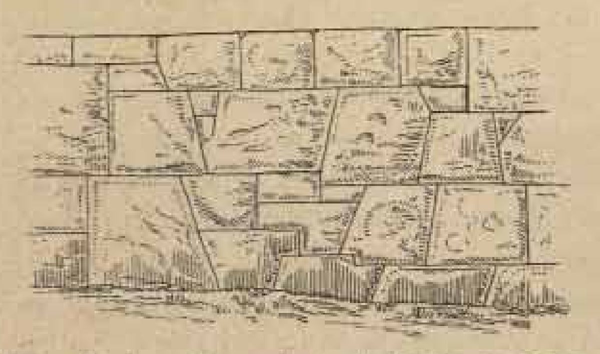
Les murs de ville avaient plusieurs assises en profondeur, avec un fruit très marqué ; les assises s'y recouvraient les unes les autres. On croyait donc avoir assez fait pour assurer la solidité de la muraille quand, par une taille diligemment exécutée, on avait établi entre les faces opposées des éléments de l'appareil un contact aussi parfait que possible ; mais il n'en était pas de même là où, comme dans le temple, le

mur était beaucoup plus mince et où, en raison même de la fonction qu'elles remplissaient, certaines pierres se trouvaient posées en porte-à-faux. Là, pour prévenir tout mouvement, tout déplacement des matériaux et pour les unir plus intimement, on avait eu recours à des moyens mécaniques de liaison, aux crampons de bronze ou de fer, noyés dans des scellements de plomb qui les protégeaient contre l'humidité. Il est curieux que les précautions prises pour consolider l'appareil aient eu pour résultat, en dernier lieu, d'en hâter la destruction, depuis le moment où les édifices, cessant d'être entretenus, ont passé à l'état de ruines. Là où, dans une brèche, l'enveloppe de plomb, mise à découvert, a fini par se percer, le fer, en s'oxydant, a augmenté de volume et fait, autour de lui, éclater la pierre ; mais ce qui a causé encore plus de ravages, c'est, en bien des endroits, le travail qu'ont entrepris, dans les temps de misère, les habitants des humbles villages qui avaient remplacé les antiques cités. Pour ces pauvres gens, le moindre morceau de métal avait de la valeur ; ils ont éventré la muraille pour en arracher ces ferrures. Plusieurs monuments portent la trace visible de ces dévastations.

Dès la fin de l'âge mycénien, on avait cessé de construire en blocs à peu près bruts, comme on en rencontre dans les murs de Tirynthe. Cette méthode avait quelque chose de grossier, presque de barbare : elle ne mettait pas assez de différence entre les ouvrages de la nature, qui parfois empile ainsi les quartiers de roc, et ceux de l'homme, où il aime à imprimer la marque de sa volonté. L'architecture grecque, pendant son âge d'or, ne cherchera d'ailleurs pas à étonner l'œil par l'énormité des matériaux qu'elle emploiera ; si quelques pierres ouvrées ne laissent pas d'offrir, dans tel ou tel édifice, des dimensions exceptionnelles, c'est que celles-ci étaient commandées par les nécessités de la construction. Tel sera, par exemple, le cas pour certaines colonnes monolithes, pour certaines architraves qui auront de grands vides à couvrir. On n'en est pas moins fondé à dire que là le constructeur n'a pas tendu au mégalithisme. L'effort que celui-ci représente est surtout un effort musculaire ; à ce titre, il reste d'ordre inférieur. Ce qui caractérise l'appareil dont seront faits les édifices que nous aurons à passer en revue, c'est qu'il est presque uniquement composé de matériaux qui doivent à la médiocrité de leurs dimensions l'avantage de se laisser aisément tailler dans la carrière, d'être d'un transport et d'un montage faciles ; ces matériaux de moyen échantillon sont ceux qui se prêtent le mieux à servir les desseins de l'architecte.

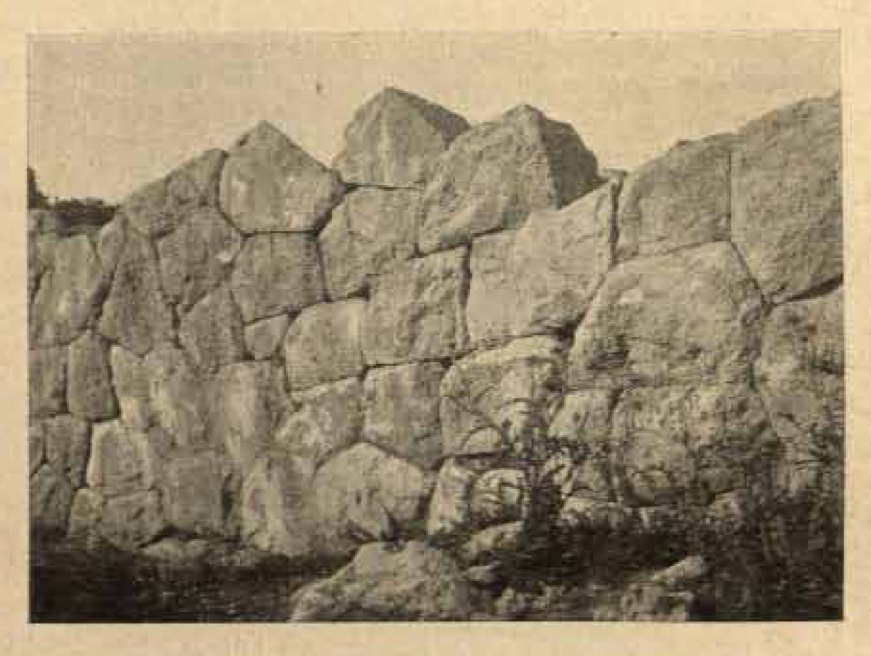
On peut considérer le mur à deux points de vue, d'une part dans l'aspect qu'il présente au spectateur qui n'en aperçoit que les faces externes, et, d'autre part, dans sa construction interne, qui ne se révèle que là où un accident en a renversé la crête ou déchiré le flanc. Il convient de commencer par ce qui se voit tout d'abord, quand on se trouve en présence d'un fragment de mur antique et que l'œil en mesure l'élévation.

Parmi les divers types d'appareil que l'on rencontre dans les bâtiments de la période archaïque, s'il en est un qui semble donner l'impression d'une haute antiquité, c'est celui que l'on appelle *appareil polygonal*. On l'a confondu parfois avec l'*appareil cyclopéen ;* mais il en diffère profondément en ce qu'il suppose déjà chez le tailleur de pierre une certaine habileté professionnelle et surtout en ce que les joints y sont parfois aussi fins et aussi serrés que dans l'appareil à assises réglées (fig. 149). Ce qui le caractérise, c'est que les pierres qui le constituent ne sont que par exception des parallélipipèdes ; beaucoup d'entre elles offrent des surfaces qui affectent la forme d'un polygone irrégulier, d'un pentagone ou d'un hexagone à côtés inégaux ; il n'y en a pas deux, dans un pan de mur, qui soient exactement pareilles de dimensions et de contour. Par leurs angles rentrants et sortants, elles s'emboîtent les unes dans les autres ; le terme qui définirait le mieux la physionomie de cet appareil serait celui d'*appareil à enchevêtrement*. Le massif ainsi constitué doit à cet enchevêtrement, à cet emboîtement des matériaux, une extrême solidité ; aussi l'a-t-on employé de préférence pour les murs de soutènement et pour les murs de ville, surtout dans les parties de l'enceinte qui, voisines des portes, étaient les plus exposées aux attaques de l'ennemi (fig. 150). C'est ce qui fait que, dans certains de leurs travaux, aujourd'hui encore, nos ingénieurs font volontiers usage d'un appareil de ce genre.


149. — Mur de soutènement près du Dipylon, à Athènes. Durm, *Handbuch*, fig. 45.

D'ordinaire, c'est une ligne brisée qui cerne la face apparente de chaque bloc ; mais une variante curieuse du type traditionnel est fournie par la puissante muraille qui supportait la terrasse sur laquelle

était bâti, à Delphes, le temple d'Apollon. Là, le lacis que dessinent les joints, dans tout le champ de l'ample paroi, n'est pas fait, comme ailleurs, de lignes droites; toutes les lignes qui constituent ce réseau sont des lignes courbes, qui décrivent les sinuosités les plus capricieuses (fig. 151). Cette préférence accordée au tracé curviligne compliquait le travail de la taille. Donnait-il à l'ensemble une force de résistance supérieure? Je ne sais; toujours est-il que ce mur, avec son soubassement en légère saillie, a merveilleusement rempli son office, malgré

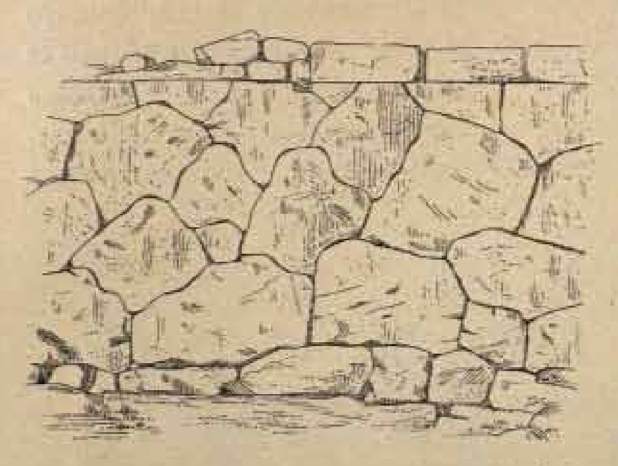


150. — Mur d'enceinte d'Erétrie. D'après une photographie.

l'énorme poussée contre laquelle il avait à lutter. Bâti probablement au VIe siècle, il est encore debout dans toute son étendue, sur une longueur d'environ 90 mètres et sur une hauteur de plus de 3 mètres.

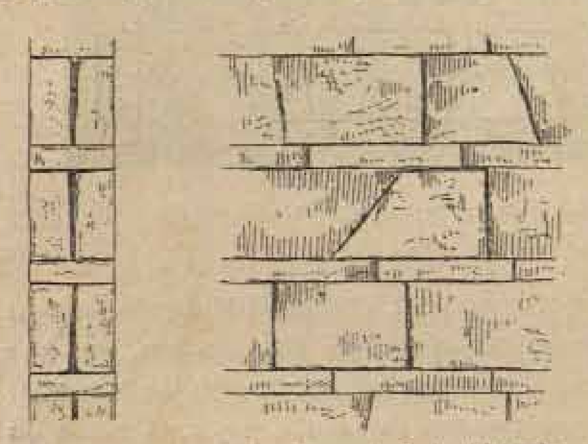
Dans l'aspect d'un mur en appareil polygonal, il y a, là même où l'ouvrage a été le plus soigné, une sorte d'incohérence, une confusion apparente qui rend l'œil perplexe; c'est en vain que celui-ci y cherche des lignes qui s'accordent avec les lignes maîtresses du monument, qui y soient parallèles ou perpendiculaires. L'esprit grec, avec le goût inné qu'il avait pour l'ordre, pour ce qu'il appelait le *cosmos*, devait être particulièrement sensible à ce défaut; aussi voit-on de bonne heure, dès le temps où furent bâtis les remparts et les tombes à coupole de Mycènes, s'annoncer une tendance très marquée à l'horizontalité des lits d'assises.

A prendre ce parti, on réalisait d'ailleurs une notable économie sur la main-d'œuvre. Dans l'appareil polygonal, il faut faire un sort à chaque pierre, qui ne convient qu'à une seule place ; au contraire, dans l'appareil à assises réglées, toutes les pierres qui ont été dressées sur le chantier peuvent se substituer les unes aux autres, dans presque toutes les parties du bâtiment.



151. — Le mur polygonal de Delphes. D'après un dessin de Tournaire.

Il n'était pourtant guère possible que l'on arrivât, du premier coup, à une régularité parfaite ; il fallait du temps pour que les ouvriers s'accoutumassent à imposer aux matériaux une forme et une dimension qui, dans chaque bâtisse, fussent pareilles pour tous les éléments du mur. Entre le polygonal et l'*isodome* le plus régulier, il y a ce que l'on pourrait appeler les appareils de transition où les lits d'assises sont horizontaux, mais où certains des joints montants sont obliques et où l'on n'a pas évité les décrochements ; n'ayant pas été taillée à la juste mesure, plus d'une pierre empiète sur l'assise contiguë. C'est ce que l'on voit par exemple dans un mur d'Isionda en Pamphylie, qui présente encore une autre particularité curieuse : des assises très basses, alternant avec d'autres plus hautes, y rappellent les chaînages en bois des constructions primitives (fig. 152).



152. — Mur d'Isionda. Élévations principale et latérale. Fellows, *Travels and researches in Asia Minor, etc.*, in-8, 1852, p. 146.

D'essai en essai, on en vint, peut-être dès le VIIe siècle, à pratiquer le mode d'appareil qui sera désormais presque seul employé dans la construction d'édifices tels que les temples et qui sera même appliqué

aux murs de ville : c'est l'*isodome* de Vitruve ; c'est ce que les modernes appellent souvent l'*appareil hellénique*. Dans ce système, si certaines assises sont parfois plus hautes les unes que les autres, toutes les pierres, dans une même assise, sans être toujours de même longueur, ont exactement la même hauteur. Les joints de l'assise supérieure y tombent toujours sur le milieu ou vers le milieu de l'une des pierres du lit inférieur, disposition qui a le double avantage de garantir mieux que toute autre la stabilité de la maçonnerie et en même temps d'être agréable à l'œil (fig. 148). Par la belle symétrie qui y règne, cet appareil donne pleine satisfaction à l'esprit du spectateur, auquel se rappelle ainsi la pensée du maître de l'œuvre qui a réglé l'ordonnance de tout l'édifice.

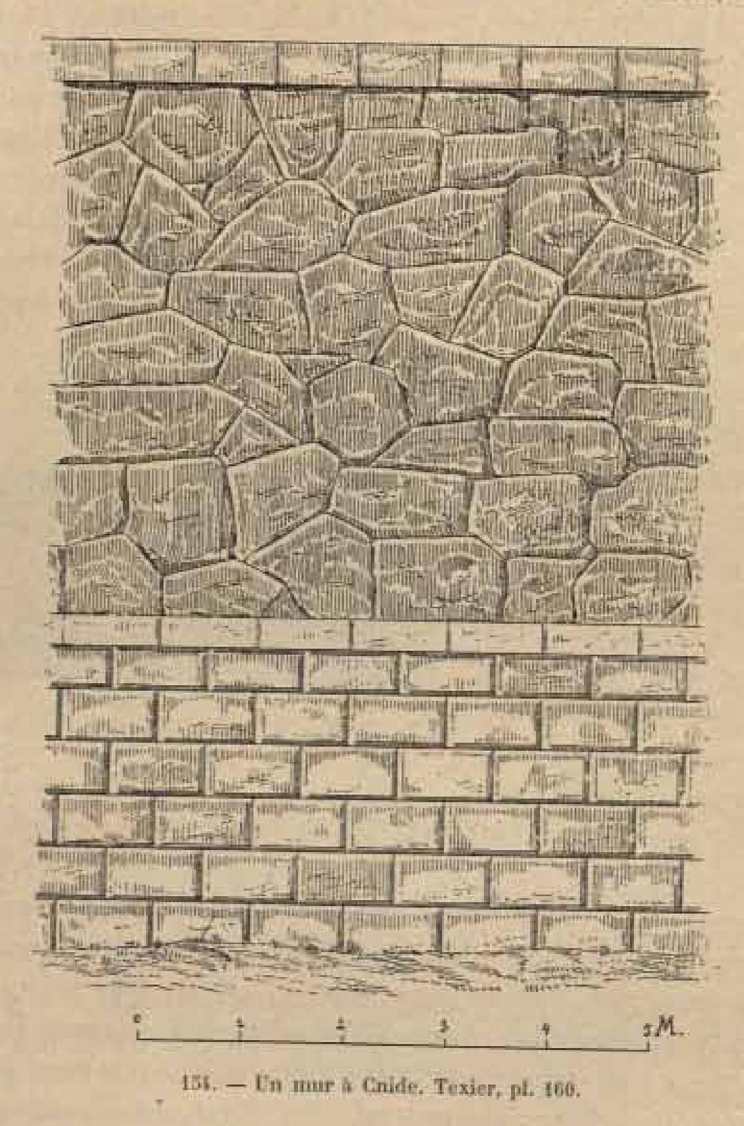
On serait tenté de croire, au premier moment, l'appareil polygonal plus ancien que l'appareil à assises réglées et d'assigner, par là même, une date reculée à tous les édifices où il figure. Ce serait une erreur. A le prendre là où les joints ont la même précision que ceux de l'isodome et où l'exécution est aussi soignée, il n'est point par lui-même une marque de hauté antiquité. Le travail en est aussi compliqué que celui de l'isodome; en un certain sens, il l'est davantage. La vérité, c'est que l'un et l'autre appareil sont issus, par un même progrès, de ces appareils que nous avons nommés *appareils de transition*, où la main du tailleur de pierre, encore incertaine, hésite entre les deux types. Avec le temps, ceux-ci ont fini par se dégager et par se définir nettement ; chacun d'eux a trouvé son emploi dans des constructions d'un caractère différent. On ne s'est guère servi du polygonal pour les édifices proprement dits. C'est par exception qu'on le rencontre dans les temples, comme dans la cella de celui des temples de Rhamnunte, qui est probablement antérieur aux guerres médiques (fig. 153).



153. — Le vieux temple de Rhamnunte. Mur de la cella
D'après une photographie.

Ce qui prouve que la présence du polygonal ne suffit point à dater un édifice, c'est que cet appareil se trouve, dans certaines bâtisses, superposé à un isodome des plus corrects; c'est le cas, par exemple, dans plusieurs édifices de la ville grecque de Cnide, en Asie Mineure

(fig. 154)[1]. Il est employé concurremment avec l'isodome, en Lycie, dans un bâtiment, des bains publics, qui, d'après le témoignage d'une inscription, a été construit, tout entier « depuis les fondations », au premier siècle de notre ère[2]. Dans les murs de Cnide, ce même



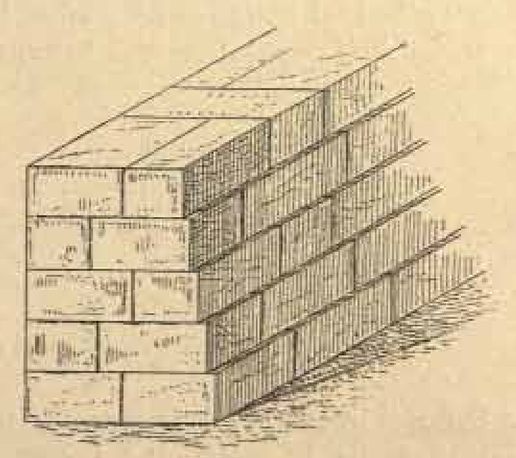
154. — Un mur à Cnide. Texier, pl. 160.

appareil encadre des voûtes à voussoirs, d'une très bonne exécution; or nous savons par Thucydide que Cnide, en 412, était dépourvue de murailles, si bien que les Athéniens faillirent s'en emparer par surprise[3]. L'enceinte, fort bien conservée, qui enveloppe les ruines de

1. Texier, *Description de l'Asie Mineure*, pl. 160 et 164.
2. *Ibidem*, pl. 207.
3. Thucydide, VIII, 35.

cette riche cité, ne peut donc être antérieure à cette date et la place qu'y occupe la voûte la ferait croire plutôt des temps macédoniens que du IVe siècle. A l'autre extrémité du monde grec, en Acarnanie, l'isodome et le polygonal ont été employés indifféremment dans des enceintes où toute la construction paraît d'une même venue [1].

Dans l'appareil cyclopéen, les faces externes des pierres n'étaient pas taillées ou l'étaient à peine. Quand les éléments de l'appareil diminuèrent de volume et qu'ils reçurent tous une taille appropriée à la place qu'ils devaient occuper dans l'ensemble, on se préoccupa d'en dresser et d'en aplanir les faces visibles. Ce travail fut poussé plus loin encore dans l'isodome que dans le polygonal.

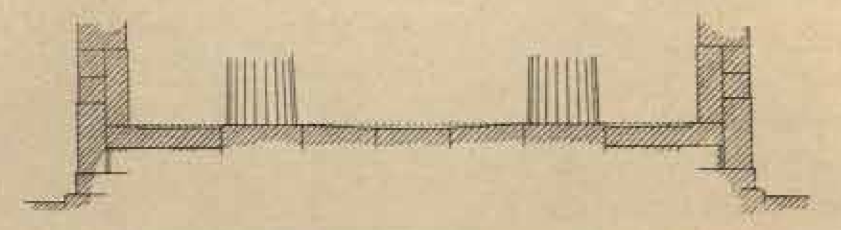

155. — Appareil à gradins. Diagramme.

Les matériaux de la construction d'appareil ne recevaient, sur le chantier, qu'une taille incomplète et provisoire. « Les lits et les joints seuls étaient terminés d'avance, et le parement demeurait, sinon brut, du moins très sommairement dégrossi. Toute la surface devait être dressée dans un ravalement général, et cette dernière opération se faisait sans chance d'erreur et sans tâtonnement, parce qu'avant la pose on avait eu soin de creuser dans chaque bloc pour ainsi dire des lignes directrices définissant avec une entière exactitude la forme des parements [2]. » C'est ce que l'on observe, par exemple, dans les constructions imparfaitement achevées de l'aile sud des Propylées de l'Acropole d'Athènes. Là, au-dessous d'assises dont le parement est tout à fait lisse, il y en a d'autres où des rainures directrices encadrent un champ dans lequel la pierre n'est qu'épannelée. La saillie du panneau devait être abattue, au cours d'un ravalement opéré sur tas, et toute la face du mur ramenée au plan de la ciselure qui court le long des joints. Voulait-on, au contraire, éviter les lenteurs d'une retaille sur tas, on rompait franchement la continuité, on recourait à l'appareil à refends ou bien à l'appareil par retraites successives (fig. 155). On remarque aussi sur ces panneaux, à peu près au milieu de chaque

1. L. Heuzey, *Le mont Olympe et l'Acarnanie*, p. 393.
2. Choisy, *L'Art de bâtir chez les Romains*, p. 109.

pierre, des tenons saillants. « Ces tenons aidaient à remuer la masse, ou bien ils marquaient l'épaisseur de pierre enlevée lors de la taille; c'étaient tantôt des instruments de levage, tantôt des *témoins* servant à fixer les bases de la rétribution due aux ouvriers[1]. »

Jusqu'au ve siècle tout au moins, l'architecte n'avait pas coutume de conserver ces saillies auxiliaires, celles des panneaux entourés d'une ciselure et celles des tenons; on les avait réservées en vue des services qu'elles pouvaient rendre; une fois inutiles, elles devaient disparaître; là où elles subsistent, c'est que le bâtiment n'a pas reçu la dernière main. Beaucoup plus tard, ce qui n'était d'abord qu'un expédient fut tourné en décoration. La vue de nombreux édifices où le travail était resté interrompu habitua les yeux à ces formes provisoires.



156. — Coupe transversale de la cella du temple de Poseidon à Pæstum[2].

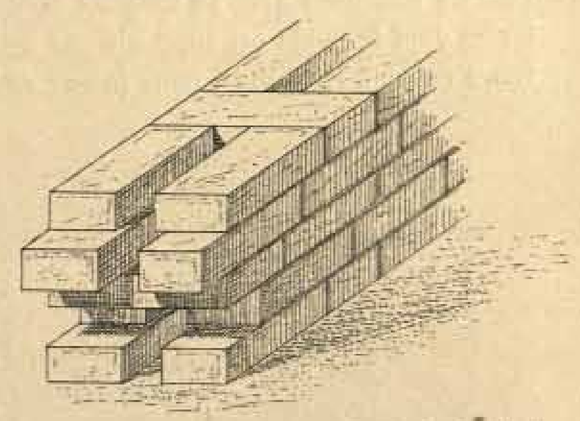
Celles-ci trouvèrent dans leur ancienneté même une sorte de consécration. De là naquirent les différentes sortes de bossage, avec la variété des ciselures où leur relief s'encastre, et les tenons, parfois taillés en pointes de diamant, devinrent des ornements qui servirent à donner aux champs de la muraille un aspect plus robuste.

Le goût simple et franc de l'art archaïque ne connaît pas ces raffinements; mais pourtant on rencontre aussi, dans les monuments de cette période, telle disposition qui ne s'explique que par l'effet de l'habitude. En voici un exemple. Si, dans les murs d'enceinte, l'appareil est, du haut en bas, semblable à lui-même, il en est autrement dans les murs des temples. Là, entre la plus basse des assises qui constituent la muraille et l'aire sur laquelle porte cette muraille, il y a un intervalle que remplit une rangée de grandes dalles posées de champ, rangée qui est double en épaisseur. Beaucoup plus hautes que les pierres des lits d'assises, ces dalles font sur le nu du mur une saillie de 8 à 10 millimètres (fig. 156). Par leurs dimensions comme par

1. Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, p. 111.

2. La ligne concave que dessine ici le pavé de la cella est empruntée à un relevé de Durm (*Handbuch*, fig. 48).

ce léger ressaut, les dalles en question se distinguent donc nettement de l'appareil qui les surmonte, et elles dessinent ainsi, dans la partie inférieure du mur, comme une sorte de plinthe continue. Cette particularité, nous en avons déjà rendu raison quand nous cherchions à montrer quelle influence l'architecture de l'âge mycénien a exercée sur celle de l'âge classique[1]. On ne saurait guère, avons-nous dit, voir dans cet arrangement qu'un souvenir du soubassement de pierre qui, dans les bâtisses dont le corps était en briques crues, venait toujours s'interposer entre la terre mouillée et le massif d'argile, qu'un souvenir aussi des revêtements, lourdes plaques de calcaire ou planches épaisses, qui, là où le mur était fait de petits matériaux, en protégeaient la partie la plus voisine du sol.



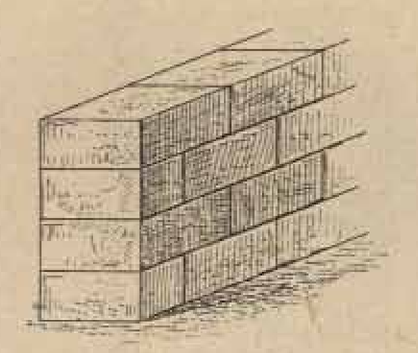
157. — Appareil du mur d'Assos. D'après le géométral de Texier, *Description*, pl. XI.

L'agencement des matériaux, dans l'intérieur du mur, ne comporte pas une moindre variété que l'aspect des parements. Il faut distinguer entre les murs auxquels incombe la charge de résister à de violentes poussées, comme les murs de soutènement d'une part, et, de l'autre, ceux qui, comme les murs de la cella du temple, n'ont qu'à porter les parties hautes de l'édifice. Les premiers doivent nécessairement être plus épais. Ils ne sont pas partout construits de même façon; c'est ce que l'on constate à Assos, où le grand temple dorique et les fortifications de la ville paraissent dater du VIe siècle. L'enceinte est bâtie en assises réglées. Par endroits, le mur est fait de carreaux et de parpaings qui alternent dans chaque assise (fig. 157). Les parpaings traversent le mur dans toute sa profondeur : les carreaux ne se touchent point par leurs faces postérieures; ils laissent entre eux un vide. Au-dessus des portes d'entrée, dont il importait de décharger le linteau, la disposition change. Les parpaings ne reviennent que de trois en trois assises; les vides tiennent ainsi plus de place dans la

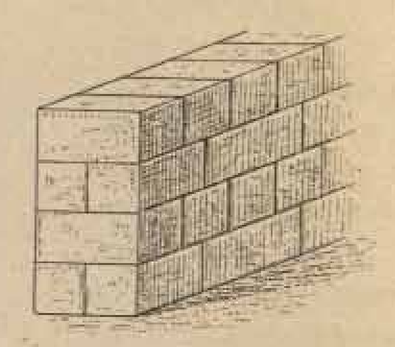
1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 729 et fig. 321. C'est d'ailleurs Dœrpfeld qui, croyons-nous, a le premier présenté cette explication (*Der antike Ziegelbau und sein Einfluss auf dem dorischen Stil*, p. 143).

maçonnerie. Ailleurs, où le mur est plus massif, où il a une épaisseur de $2^m,85$, c'est encore autre chose : on a renoncé aux parpaings, auxquels il aurait fallu donner une dimension inusitée ; les parements sont faits de carreaux et de boutisses, le vide qui forme à peu près le tiers du mur étant comblé par des moellons qui épousent les creux et les saillies des pierres qui forment le parement. C'est un procédé familier au constructeur romain que celui de ce remplissage en petits matériaux ; le constructeur grec n'en a pas fait un fréquent usage.

Le principe est le même dans les murs de soutènement : les carreaux y alternent avec de longues boutisses qui s'enfoncent dans les terres dont le poids est supporté par cette maçonnerie. Toute la différence est que là le mur, pour mieux résister à cet effort, est souvent



158. — Mur de cella. Diagramme.



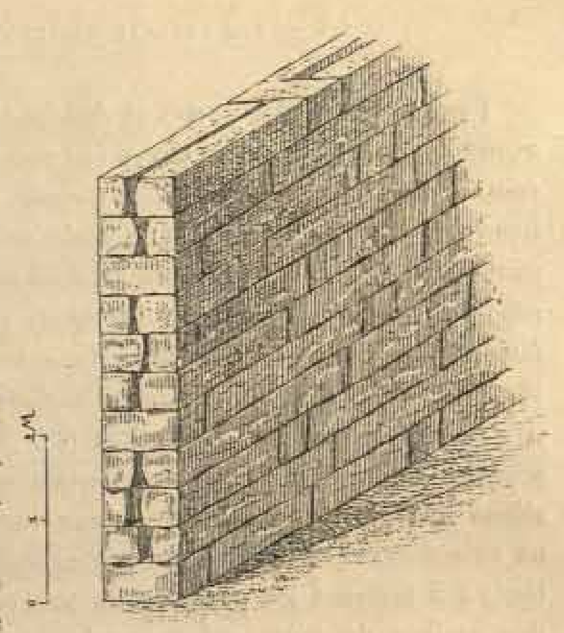
159. — Mur de cella. Diagramme.

flanqué de contreforts qui, à intervalles réguliers, font sur le nu de la muraille une saillie plus ou moins marquée. C'est ce que l'on observe dans les substructions de la terrasse que les Pisistratides avaient commencé de bâtir, à Athènes, pour porter le temple de Zeus Olympien.

Les murs qui limitent et enveloppent des chambres, ceux des cellas, des portiques, des bâtiments de toute espèce sont beaucoup plus minces. C'est par exception que l'épaisseur en atteint, dans de très grands édifices, près de deux mètres ; d'ordinaire, elle est à peine d'un mètre. La règle qui a été suivie là, c'est que jamais on ne voit, dans une même assise, certaines pierres pénétrer le mur de part en part et d'autres s'arrêter au milieu de son épaisseur : toutes les pierres dont se compose une assise traversent d'une face à l'autre (fig. 158), ou bien aucune d'elles ne traverse ; un lit de parpaings alterne souvent d'une manière régulière avec un lit composé d'une double rangée de carreaux (fig. 159). Dans un temple à Labranda, en Carie, le construc-

teur a laissé un intervalle entre les deux rangées parallèles de carreaux qui sont reliés par des parpaings (fig. 160).

Pour que ces murs fussent solides tout en restant très minces, il fallait que les matériaux qui les constituaient fussent intimement unis, surtout dans les parties hautes de la construction; c'est donc là surtout que l'on a suppléé à l'absence du ciment au moyen des crampons de métal. Il peut être utile de préciser, par quelques données numériques, ce que nous avons dit du volume et de la forme des éléments qui entraient dans l'appareil à assises réglées. De très bonne heure, le tailleur de pierres et le maçon avaient contracté des habitudes qui étaient nées surtout des nécessités de la pratique, mais qui suggéraient un arrangement des matériaux où le goût trouvait son compte ; ces habitudes se maintinrent, sans changement notable, jusqu'aux derniers jours de l'architecture classique. Dans les maçonneries qui, comme les substructions de l'Olympieion d'Athènes, sont cachées sous le sol, on use d'une grande liberté; là, dans une même assise, il y a des carreaux qui n'ont que 1m,50 de long, à côté d'autres qui atteignent et dépassent 3 mètres[1] ; la hauteur des assises est d'ailleurs très inégale. Cette irrégularité, nous la retrouvons dans les fondations du Parthénon. Il en est autrement dans les murs de la cella, dont l'appareil, toujours visible avec ses joints, concourt à l'effet de l'ensemble. Là, les assises ont sensiblement la même hauteur, et, dans chacune d'elles, la hauteur des carreaux est à leur longueur comme 1 : 2,4. Le rapport, affirme-t-on d'après les cotes relevées sur un certain nombre de monuments, serait à peu près fixe[2]. Cette constance n'est d'ailleurs pas seulement dans les proportions ; on



160. — Mur de temple, à Labranda. Vue perspective d'après Landron (*Voyage archéologique* de Le Bas, *Archit.*, II, 8).

1. Durm, *Handbuch*, fig. 44.
2. *Ibid.*, p. 77.

la retrouve jusque dans la dimension des blocs, qui ne varie que dans des limites assez étroites. Ces blocs ont, en général, de 1m,25 à 1m,60 de long, sur 0m,50 à 0m,60 de haut. Ce n'est point là ce que l'on peut appeler de grands matériaux. Ces pierres de moyen échantillon valent non par leur masse, mais par les façons que leur donne l'ouvrier. On peut en dire avec le poète :

Materiem superabat opus.

§ 3. — LES OUVERTURES, PORTES ET FENÊTRES

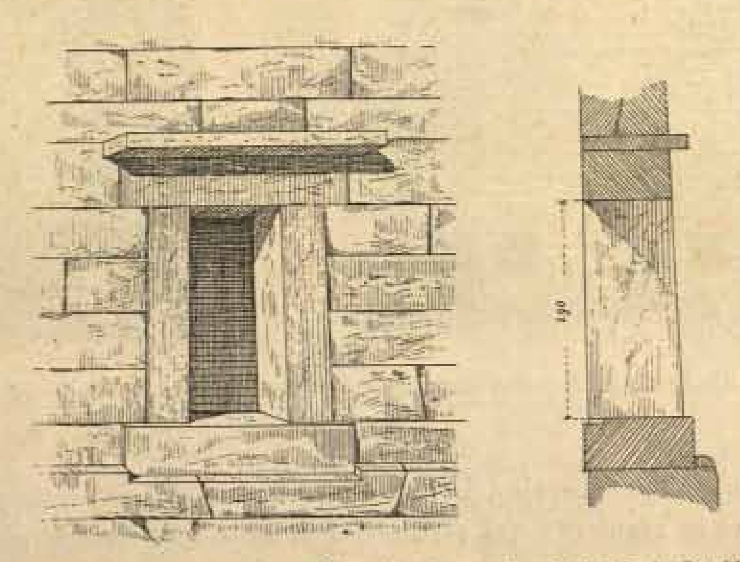
Pour ménager des portes et des fenêtres dans les murs dont nous avons décrit l'appareil, les Grecs ont employé deux systèmes. Dans l'un comme dans l'autre, la baie était fermée, à son sommet, par une plate-bande horizontale, le linteau; mais ce linteau n'était pas toujours soutenu de la même manière au-dessus du vide qu'il couvrait. Ici il reposait sur deux pièces montantes, vrais poteaux de pierre, qui étaient indépendantes du mur dans lequel était percée l'ouverture (fig. 161); là il était porté par les assises mêmes du mur, dans lequel il s'engageait par ses extrémités (Pl. XI, toutes les portes représentées, sauf deux). Nous ne citerons que pour mémoire une troisième disposition, qui n'est qu'une variante de la première et qui ne se rencontre d'ailleurs que par exception. C'est le cas où les montants qui forment les pieds-droits sont coupés en leur milieu par une des assises du mur, qui se prolonge jusqu'au vide (Pl. XI, Aléa, Assos, 3). Là où cet arrangement a été adopté, c'est sans doute que l'on a voulu se dispenser d'avoir à dresser des monolithes d'une grande longueur.

Des deux systèmes qui ont un caractère tranché, il y a des exemples très anciens. Ainsi, dans le *Trésor d'Atrée*, à Mycènes, la porte du caveau s'ouvre en plein mur, sans jambages interposés[1]. Il y a même

1. Nous appelons *planches* tous les tableaux dans lesquels nous avons réuni, systématiquement groupés les éléments de la construction ou de la décoration des édifices. Bien qu'ils soient tirés typographiquement et insérés dans le texte, ils ont le même caractère que nos grandes planches. Pour chaque planche, nous indiquerons les documents auxquels nous avons emprunté les figures que comprend le tableau.

Pl. XI, Elæos (en Étolie), Lubke, *Essai de l'Histoire sur l'Art*, t. I, fig. 104. — Assos, 1, Texier, *Description*, pl. X *bis*. — Thorikos, atlas de l'édition française de l'*Archéologie de l'Art*, pl. 1, fig. 14. — Messène, 1, *Expédition de Morée*, pl. XXXVII. — Œniades, 1, Heuzey, *L'Olympe et l'Acarnanie*, pl. XV, II. — Phigalie, Guhl et Koener, *La Vie antique*, fig. 74.

tel édifice où paraissent à la fois les deux types de baie. Il en est ainsi dans le temple du mont Ocha, où la porte a son cadre propre, tandis que c'est l'appareil qui, en s'interrompant, donne les fenêtres que l'on voit sur le côté. Dans la façade du marché d'Ægæ, en Éolie (fig. 162), les fenêtres appartiennent de même à deux types différents (fig. 163). Il est pourtant certain que le premier système est celui qui remonte à la plus haute antiquité[1]; dans les constructions primitives, qu'elles fussent en pisé, en blocs à peu près bruts ou en petits moellons



161. — Fenêtre d'une tour d'Andros. Élévation et coupe longitudinale. Le Bas, *Voyage archéologique. Architecture. Iles.*

reliés avec de la terre, il était le seul qui permît d'obtenir des baies nettement délimitées, à contour ferme et durable[2].

C'était d'ordinaire le bois qui fournissait jambages et linteaux. On s'était pourtant avisé dès lors d'y substituer, en cet emploi, la pierre, sinon dans les habitations, au moins dans les remparts des citadelles ; à la *Porte aux lions*, quatre puissants blocs de calcaire, taillés dans une roche qui est plus dure que celle dont est faite la muraille adjacente, forment le cadre de la baie[3].

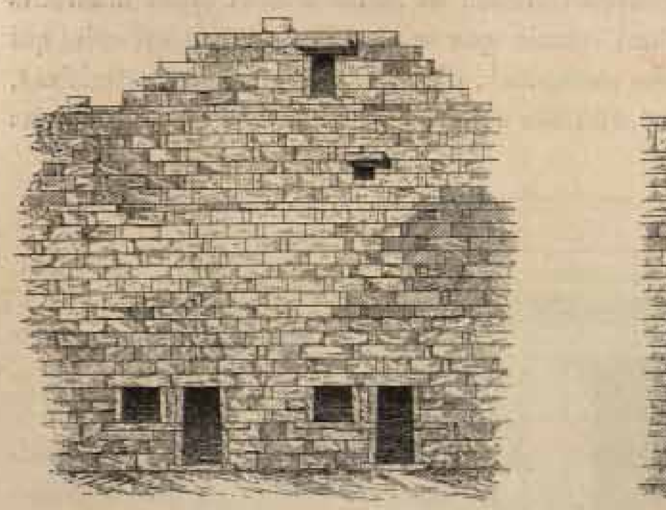
— *Palæo-Mani* (Acarnanie), Heuzey, pl. XIII. — Œniades, 2, Heuzey, pl. XV, G. — Orchomène, Guhl et Koener, fig. 77. — Alea (Arcadie), Ramée, *Histoire Générale de l'Architecture*, t. I, fig. 171. — Messène, 2, *Expédition de Morée*, pl. 43 et 45. — Assos, 2, Texier, *Description*, pl. XI, et Clarke, *Investigations at Assos*, pl. 27. — Assos, 3, Texier, *Description*, pl. CXI.

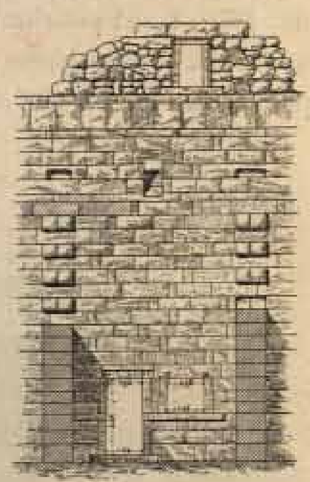
1. *Histoire de l'Art*, t. VI, pl. VI. Il en est de même au *Trésor de Minyas* (*ibidem*. fig. 190).

2. *Ibid.*, t. VI, fig. 296.

3. *Ibid.*, t. VI, p. 188 et 505.

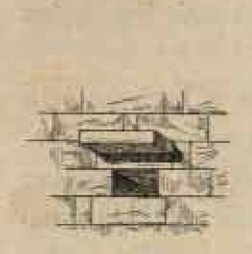
Ainsi, dès cette époque, l'architecte, quand il avait à ouvrir des jours dans son mur, pouvait choisir, selon ses convenances, entre deux partis différents. Cette liberté, il l'a conservée : les deux types de porte sont toujours restés concurremment en usage. On ne laisse pas d'en

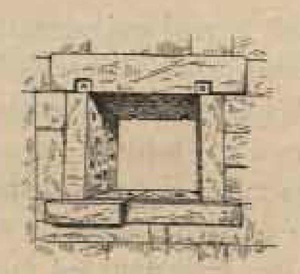




162. — Marché d'Ægæ. Façade et coupe longitudinale. R. Bohn, *Alterthuemer von Ægæ* (in-4, 1889, p. 15).

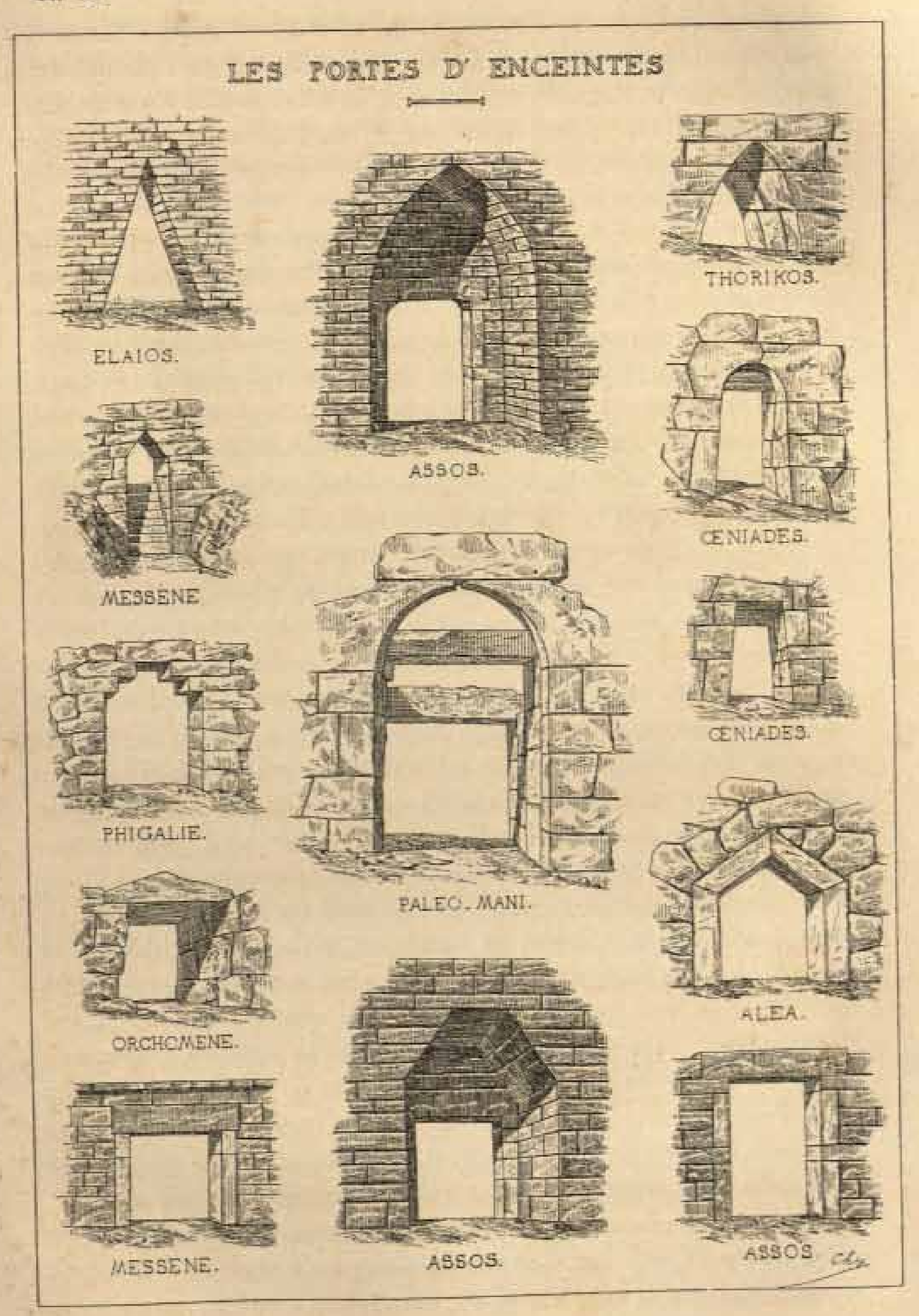
éprouver quelque surprise. Lorsque l'appareil eut atteint cette perfection dans la régularité qui caractérise la belle maçonnerie grecque, pourquoi prit-on encore souvent la peine de donner à la porte des jambages séparés, vraies pièces de rapport insérées dans le mur? Voulait-on la pourvoir d'un encadrement qui en dessinât le contour, rien n'était plus aisé que d'y pourvoir au moyen d'une moulure modelée en creux ou en relief sur la face externe des assises qui touchaient au vide de la baie. C'est ce qui avait déjà été fait au *Trésor d'Atrée*, où a été ainsi exécuté le chambranle qui en décore la porte principale[1]. Si l'on ne s'en est pas tenu toujours à cette méthode si simple, c'est que l'on se souvenait des portes que constituaient jadis, là où cette inser-





163. — Fenêtres d'Ægæ. R. Bohn, p. 17.

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 194.



PORTES DE DIFFÉRENTES ÉPOQUES

VUES PERSPECTIVES

tion s'était imposée en raison de la nature des matériaux, les montants de bois ou de pierre. Pour les portes de ville, on s'est, en général, contenté de la baie que crée un vide ménagé dans la masse de l'appareil. Cependant il y a, dans les enceintes, quelques rares exemples de portes à jambages et à linteau distincts de l'appareil (Pl. XI, Alea, Messène, (2). L'autre système, celui qui s'inspire du type primitif, a été plutôt réservé aux portes des temples, des maisons et autres édifices du même genre. Ce type s'est conservé plus fidèlement encore dans l'agencement des fenêtres, comme on peut en juger par celles qui sont percées dans la façade du marché d'Ægæ et dans les pans de la tour d'Andros, que l'on attribue au IVe siècle (fig. 162, 163). Point de saillie sur le mur. Les pieds-droits sont monolithes ; le linteau est encastré dans les assises et déborde les pieds-droits. Il y a, de plus, une tablette inférieure, sans doute une tablette d'appui, et, au-dessus du linteau, une tablette de recouvrement, destinée à arrêter les égouts de la pluie, qui font l'une et l'autre une légère saillie sur le nu du mur.

A en juger par les peintures des vases grecs, ces ouvertures, encadrées entre quatre montants de pierre ou de bois, étaient d'un emploi courant dans les édifices publics ou privés. On les trouve représentées, tantôt unique, tantôt géminées, dans plus d'un de ces tableaux (fig. 164 et 165). Il a été remarqué, à ce propos, que seul l'empire des vieilles habitudes avait pu décider les Grecs à employer une structure aussi singulière, aussi en désaccord avec les exigences d'une construction normale. Avec cette disposition, des pieds-droits et un linteau de pierre sont exposés à se briser, en cas de tassement des assises[1].

C'était l'appareil dit *hellénique* qui, par l'horizontalité de ses lits et la verticalité de ses joints, se prêtait le mieux à la création de baies pratiquées en plein mur, sans l'interposition d'aucune pièce de rapport. Des ouvertures de cette espèce furent pourtant établies aussi dans l'appareil polygonal, dans celui où la précision des joints atteste la maîtrise de l'ouvrier ; il suffisait de modifier en conséquence les coupes de pierre, à la rencontre du vide de la baie. C'est ce dont il serait facile de citer plus d'un exemple (Pl. XI, Œniades (2), Orchomène, Phigalie).

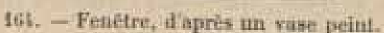
Dans quelque appareil qu'elles soient pratiquées, ces ouvertures sont d'ordinaire fermées, à leur partie supérieure, par un linteau horizontal. La règle n'est pourtant pas absolue. Dans la construction cyclopéenne, la baie s'amortissait en triangle ou en arc brisé, par le

1. Ch. Chipiez, dans Saglio et Daremberg, *Dictionnaire*, etc., art. *Fenestra*.

rapprochement de blocs posés en encorbellement [1] ; c'est par un procédé du même genre, mais avec une coupe de pierre plus ingénieuse, qu'avaient été exécutées les coupoles mycéniennes. L'emploi de cette même méthode continua de donner des baies qui s'amortissent de diverses manières (Pl. XI). A Elaios, on a un vide triangulaire constitué par les assises du mur ; à Alea et à Messène (1), un amortissement triangulaire est donné, ici par deux linteaux inclinés et affrontés qui se raccordent avec les jambages, et là par le rapprochement des assises. A Thorikos, un vide en arc aigu est formé par les assises de la muraille. A Assos (1), la baie s'amortit en arc aigu, par encorbellement des assises. A Œniades (1), le plein-cintre est taillé dans deux pierres d'assise qui se touchent par un joint vertical ; point de linteau. A *Palæo-Mani*, les deux pierres dans lesquelles est découpé le demi-







164. — Fenêtre, d'après un vase peint.

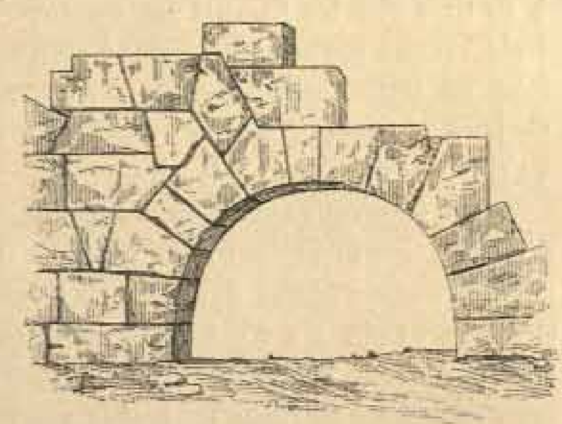
165. — Fenêtre, d'après un vase peint.

cercle sont séparées par un vide étroit que recouvre un gros bloc qui fait fonction de linteau. A Phigalie, un vide rectangulaire, que surmonte un linteau, s'amortit par encorbellements successifs. A Œniades (2), c'est un vide trapézoïdal que surmonte le linteau. A Orchomène, le linteau est de forme triangulaire. A Assos (2), c'est par des pans coupés que se fait l'amortissement. A Messène (2), il y a, sous le linteau, des jambages accolés au mur et en deux morceaux. Dans une porte d'Assos (3), le linteau pose, de chaque côté, sur deux assises.

On trouve enfin, au-dessus des portes de ville, des voûtes, de vraies voûtes à voussoirs, au moins dans la Grèce occidentale, où l'on était plus voisin de peuples qui, comme les Étrusques, avaient de bonne heure fait de la voûte un constant usage (fig. 166). Il y a même là des voûtes biaises [2]. Les Grecs avaient aussi pu voir la voûte soit dans l'Asie Antérieure, soit en Égypte et c'est peut-être par l'influence de ces

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 195, 196.
2. Heuzey, *L'Olympe et l'Acarnanie*, p. 450 et pl. XVI.

modèles orientaux que l'on doit expliquer l'emploi qui en a été fait dans l'enceinte de Cnide. Les Grecs ont donc connu, de très bonne heure, le principe de la voûte ; s'ils n'en ont pas tiré plus souvent parti, c'est que les matériaux dont ils disposaient, des tufs calcaires très résistants et de belles roches cristallines, leur permettaient de couvrir les vides d'une façon plus simple et plus expéditive que par l'agencement des voussoirs. Dans les plus amples et les plus nobles de leurs édifices, point d'autres éléments que des plates-bandes supportées par des murs et par des colonnes ; c'est ce qui a imprimé à leur architecture son caractère original et ce qui a donné à ses monuments une stabilité exceptionnelle.



166. — Porte principale de *Kekropoula*, en Acarnanie. Heuzey, *L'Olympe et l'Acarnanie*, pl. IX.

Ce qui est donc le plus conforme au génie de cette architecture, c'est l'ouverture que limitent de toutes parts des lignes droites, celle où le linteau est parallèle au seuil. Le jour de la porte y dessine, dans le plan vertical, tantôt un rectangle, tantôt un trapèze. Des deux, la forme trapézoïdale est la plus archaïque, ce qui concorde avec l'explication que nous en avons présentée, quand nous en avons cherché l'origine dans les pratiques des plus anciens constructeurs[1]. Si l'on a continué, jusqu'au ve siècle et plus tard encore, à donner souvent aux pieds-droits, surtout dans les temples et dans les tombeaux, cette inclinaison plus ou moins marquée, c'est encore par l'effet d'une très ancienne accoutumance. L'œil avait l'habitude de cette disposition ; à la retrouver, il éprouvait le genre de plaisir qu'il ressent à se fixer sur les formes connues et sur les visages familiers ; peut-être aussi peut-on dire qu'elle acheminait et conduisait mieux l'œil vers les parties élevées de l'édifice.

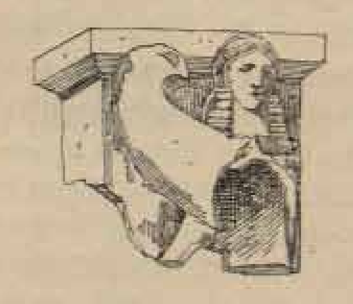
§ 4. — LA COLONNE, LA MODÉNATURE ET LA DÉCORATION

Nous ne parlerons pas ici de la colonne ni de la modénature, comme nous l'avons fait, dans d'autres parties de cette histoire, en

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 505-507 et fig. 191, 192, 193.

traitant des caractères généraux de l'architecture. Il est aisé de comprendre pourquoi nous avons cru devoir modifier ainsi le plan que nous avions suivi jusqu'à ce moment. Dans les supports et les moulures, la proportion et les profils varient, suivant que ces membres appartiennent à l'ordre dorique ou à l'ordre ionique. On ne saurait considérer ces éléments d'une façon abstraite, en les détachant des ensembles dont ils définissent le caractère. Nous nous bornerons donc ici à rappeler que la colonne ne figure pas seulement dans ces ensembles. Avec sa base, avec son fût et son chapiteau, elle peut former, à elle seule, un ensemble qui se suffit à lui-même, un organisme indépendant. C'est à ce titre que les Grecs l'ont employée souvent comme monument isolé, comme soutien d'un trépied ou d'une statue; mais le rôle qu'elle joue en cette qualité n'est que secondaire. C'est dans les temples dorique et ionique que ses formes se sont surtout développées et qu'elles ont fini par se déterminer.

Nous en dirons autant de la décoration; elle aussi, elle est, comme dirait un mathématicien, en fonction de l'ordre. Suivant le mode duquel ressort l'édifice dont elle est l'ornement, elle change de nature et d'aspect; elle n'a d'existence réelle que par lui et en lui : il n'y a donc pas lieu de l'en séparer. Quand nous décrirons le temple dorique, nous passerons en revue les motifs que l'architecte y emploie pour en faire valoir les lignes et en habiller les membres; nous en ferons autant pour le temple ionique. Avec tout autre procédé d'analyse, on serait exposé à perdre de vue l'unité de l'œuvre que l'artiste a créée.



CHAPITRE III

L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE

LE MODE DORIQUE

§ 1. — L'IMPORTANCE DU TEMPLE ET LES NOMS DES ORDRES

A partir du VIIe siècle, c'est dans l'histoire du temple, à la construction et à la décoration duquel concourent tous les arts, que se résume l'histoire de l'architecture grecque. C'est donc à l'aide du temple que nous étudierons les deux systèmes de formes et de proportions, les deux *modes*, ou les deux *ordres*, comme on dit, entre lesquels, depuis cette époque jusqu'aux derniers jours de l'antiquité, se sont partagées les préférences de l'architecte ; ils sont connus sous le nom d'*ordre dorique* et d'*ordre ionique*. Quant à l'*ordre corinthien*, il peut être considéré comme une simple variante de l'*ionique*. Vitruve est le plus ancien auteur chez qui l'on trouve exposée la théorie des trois ordres[1] ; mais les dénominations qu'il applique à chacun de ces modes datent de bien plus loin. Dès le Ve siècle, elles étaient entrées dans l'usage courant, au moins pour les deux ordres principaux. Euripide, ayant à mentionner les triglyphes, les appelle *doriques*[2]. Quand ces termes avaient-ils été adoptés et comment les justifiait-on ? C'est ce que ne nous dit pas Vitruve, ou du moins les indications qu'il donne à ce sujet sont bien vagues. Les architectes grecs dont il connaissait et résumait plus ou moins exactement la doctrine, semblent s'être surtout attachés à décrire les édifices qu'ils avaient construits : mais pour ce qui est de l'histoire de ces types et de la question des origines, ils ne paraissent pas s'en être beaucoup occupés. Tout ce que Vitruve trouve à dire sur ce sujet, c'est que le premier temple où les formes de l'ar-

1. VITRUVE, IV, I.
2. EURIPIDE, *Oreste*, v. 1372.

chitecture dorique firent leur apparition, fut l'Héræon d'Argos ; Doros l'aurait bâti, après avoir conquis tout le Péloponnèse. Quant à l'ordre ionique, les Ioniens l'auraient inventé quand ils eurent à construire, dans la ville d'Éphèse, le temple d'Artémis ; c'est dans cet édifice que se seraient montrées pour la première fois la modénature et les proportions qui font l'originalité de ce système. L'ordre corinthien aurait été ainsi nommé parce que le plus ancien monument où ait trouvé place le chapiteau qui le caractérise, aurait été élevé à Corinthe par Callimaque. On sait l'anecdote que raconte Vitruve à ce propos.

Nous n'avons pas à nous occuper ici de l'ordre corinthien qui ne s'est développé que dans le cours du ve siècle ; mais le problème a plus d'intérêt pour les deux autres ordres, dont les origines se confondent avec celles mêmes de l'architecture grecque. Est-il vrai que l'Héræon d'Argos, construit par les Doriens qui s'étaient établis dans cette ville, ait été le premier temple dorique que la Grèce ait consacré à ses dieux? Nous ne saurions le dire. De l'édifice qui fut détruit par un incendie en 484, il ne reste que la terrasse qui le supportait. D'ailleurs, étant donnés les traits que la tradition prêtait aux Doriens, il ne paraît pas vraisemblable que ces rudes et hardis soldats, peu de temps après avoir ravagé et bouleversé la Grèce, y aient joué le rôle principal dans la création d'une nouvelle forme d'art, forme dont certaines particularités s'expliquent par les méthodes de construction qui étaient propres à l'âge mycénien[1]. On ne laisse pourtant pas de comprendre comment s'est introduite dans la langue l'appellation qui a prévalu. Maîtres de l'Argolide, de la Laconie et de la Messénie, les Doriens exerçaient, sur tout le Péloponnèse, une suprématie incontestée. Or c'est dans cette contrée qu'ont surgi les premiers temples qui aient été bâtis suivant ce mode, ceux que l'on considérait comme les plus vieux exemplaires. N'est-il pas naturel que, sans se demander à quelle tribu appartenaient les architectes auxquels était dû ce progrès, on ait attaché à ce type le nom des Doriens, le Péloponnèse étant devenu, presque tout entier, une terre dorienne?

Quant au style ionique, il a ses racines en Asie ; comme nous l'avons déjà donné à entendre, certaines des dispositions qui lui sont spéciales ont pu être suggérées aux Grecs de l'Asie Mineure par des modèles orientaux[2]. En tout cas, c'est l'Ionie qui a été le berceau de ce style ; c'est là qu'il s'est constitué, pour se répandre ensuite dans toute

1. *Histoire de l'Art*, t. V, chap. VIII.
2. *Ibid.*, t. II, pp. 218-222 ; t. III, p. 694-695.

la Grèce ; dans cette région, il a toujours été plus en faveur que le style dorique. Le terme *ordre ionique* est donc, au point de vue de l'histoire, plus justifié que le terme correspondant : il est mieux en rapport avec la réalité.

Ces observations ne peuvent avoir d'ailleurs qu'un intérêt de curiosité. Chacun des termes en question désigne un système nettement défini ; nous les emploierons donc, comme on n'a pas cessé de le faire depuis l'antiquité, sans plus nous tourmenter de leur origine.

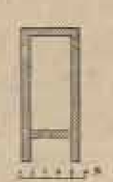
C'est par l'ordre dorique qu'il convient de commencer cette étude. Non que l'ordre ionique ne soit, en un certain sens, aussi ancien que son rival : on peut aller en chercher les rudiments aussi loin dans le passé ; mais c'est pourtant le dorique qui s'est constitué le premier et qui a présenté, au VIIe et au VIe siècle, le plus riche développement. Avant l'ionique, il a créé des formes et il s'est arrêté à un système de proportions qu'il n'abandonnera jamais, qui dès le début est déjà, à quelques nuances près, celui auquel il s'en tiendra, dans ceux de ses types que l'on considère comme les plus nobles, comme la perfection même du genre. C'est aussi du mode dorique que relèvent les temples les plus antiques qui aient été bâtis dans la plaine d'Olympie et dans les cités les plus importantes de la Grèce propre, de la Grèce européenne, à Athènes, à Argos, à Corinthe. Enfin, comme nous l'avons déjà indiqué, ce style a, si l'on peut ainsi parler, ses racines dans les plus anciennes méthodes de construction qui aient été appliquées par les ancêtres des Grecs de l'histoire. Certains des éléments qui le composent et qui en font l'originalité, nous sont déjà apparus dans l'architecture mycénienne.

§ 2. — LES ORIGINES DE L'ORDRE ET DU TEMPLE DORIQUE

Pour rester fidèle à la méthode que nous avons suivie, nous nous reporterons, ici encore, aux origines ; c'est à celles-ci que nous demanderons de nous aider à déterminer les caractères qui distinguent chacun des deux grands ordres. La genèse des formes nous en explique le développement.

Rechercher où et comment est né le temple dorique, ce sera remonter aussi haut que possible dans l'histoire du temple de pierre. C'est dans le style dorique qu'ont été construits les plus anciens édifices religieux qui méritent le nom de temples, les plus anciens du moins dont il se soit conservé quelques restes.

Le modèle préhistorique du temple dorique, on a prétendu le reconnaître dans la cabane faite de poutres et de planches. Sans doute il n'est pas impossible que, dans les temps reculés, des bâtiments où dominait le bois aient été affectés au culte; mais, en tout cas, la cabane, de quelque manière qu'on se la représente, ne rend pas raison des dispositions très particulières qui caractérisent le temple dorique. De plus, la cabane, telle qu'on la construit, toute en bois, pour les besoins de la cause, ne paraît pas avoir jamais existé, au moins sur le sol de la Grèce. Les bâtiments les plus rustiques dont il a été trouvé trace dans cette contrée avaient des murs en terre, avec un chaînage de bois. Les champions de cette hypothèse partent donc d'une abstraction, d'un type imaginaire. Nous ne nous arrêterons pas ici à discuter cette théorie et à en montrer l'invraisemblance. Celle que nous exposerons a l'avantage de ne point faire la même place à la conjecture gratuite et de trouver son fondement solide dans des découvertes récentes, avec lesquelles on atteint un passé bien antérieur au temps où se constitua le système dorique.


167. — Mégaron de Troie. Dœrpfeld, *Bericht*, 1894, p. 2.

Notre point de départ, c'est un type d'édifice que nous avons déjà rencontré partout sur notre chemin, à Troie et en Béotie comme à Tirynthe et à Mycènes. C'est le *mégaron*, la grande salle qui formait la partie ouverte et publique de la maison des princes et des nobles achéens. En essayant de restituer l'architecture de cette période, nous avons donné le plan de ceux de ces bâtiments qui paraissent avoir eu le plus d'importance[1]. Voici celui d'un *mégaron* ordinaire, de moindre dimension; c'est l'un des nombreux édifices de ce genre dont Dœrpfeld a relevé la trace dans ses dernières fouilles d'Hissarlik (fig. 167). Sa disposition est des plus simples. Rien qu'une vaste pièce que précède un vestibule ou *prodomos* compris entre les têtes saillantes des deux murs qui forment les grands côtés du rectangle. Ces murs et ceux des petits côtés sont en pierre. Des blocs d'un assez fort échantillon constituent les fondations. Au-dessus, on avait bâti en briques crues ou en petits matériaux.

Ce plan est celui de certains édicules grecs, de ceux qui sont les prototypes de ce que l'on appelle les temples *in antis;* mais le temple dorique, là où il possède son plein développement, offre une disposition bien autrement compliquée. Cette disposition, qui est celle des monu-

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 48, 59; pl. II, M; fig. 83, 116.

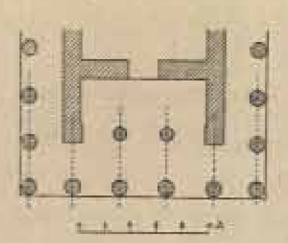
ments les plus célèbres de l'architecture grecque, comment la rattacher à celle du *mégaron* et par quelle voie l'en tirer, ainsi que la plante adulte et complète se dégage du germe qui en contient déjà, cachés dans le mystère de ses cellules, les organes même les plus complexes et les plus délicats?

Il n'y a là que l'apparence d'une difficulté. Créé pour l'homme en vue de la vie princière, le type du *mégaron* s'est prêté sans effort à recevoir une autre destination plus relevée. C'était le plus noble et le plus beau type d'édifice que l'on connût; il a paru tout naturellement désigné pour fournir aux dieux les habitations où la piété de leurs adorateurs les appelait à s'établir. C'était le temps où, par le travail continu et hardi de sa pensée, l'esprit grec se détachait, par degrés, de l'animisme primitif, où il achevait de dessiner les figures de ces dieux olympiens qui, groupés autour de Zeus, ont déjà, dans l'épopée, des traits et des attributs si nettement définis. A ces êtres divins, qui étaient censés se partager le gouvernement du monde, il fallait des demeures qui fussent plus amples et plus belles que celles des hommes du plus haut rang, des rois eux-mêmes. Pour approprier le *mégaron* à sa fonction nouvelle, on ne se contenta pas de l'agrandir; il aurait pu être plus long et plus large que dans le palais sans beaucoup y gagner en majesté. On le reproduisit donc sous sa forme la plus développée, tel qu'il était, par exemple, à Tirynthe, avec des colonnes entre les antes [1], et on le multiplia, si l'on peut ainsi parler, par lui-même, en adossant l'un à l'autre deux *mégarons*. Il y eut nécessairement suppression des murs de fond, mais chacun des édifices ainsi accolés garda son *prodomos*, devenu un *pronaos*. L'édifice, quelles qu'en fussent les dimensions, prenait ainsi une ampleur d'aspect à laquelle ne pouvait prétendre, là même où il était le plus vaste, le palais d'autrefois. Il n'y avait pas, dans le temple, un côté qui fût sacrifié, comme c'était le cas dans le *mégaron*. Si l'une des façades, d'ordinaire celle qui était tournée vers l'orient, se distinguait de l'autre en ce que le mur du pronaos y était percé d'une porte qui donnait accès dans l'intérieur du sanctuaire, les deux façades étaient, à cela près, symétriques et pareilles. A distance, l'œil du spectateur ne faisait pas entre elles de différence.

L'innovation avait son importance; elle ne parut pourtant pas suffire à rendre le bâtiment digne de l'hôte auguste qui devait en faire

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 83.

sa maison. Déjà le doublement du vestibule donnait plus d'étoffe et d'effet à l'ensemble; mais les longues murailles qui formaient les grands côtés du rectangle restaient encore froides et nues. Pour corriger ce défaut, on imagina d'envelopper toute la construction d'une file de colonnes. Cette garniture, avec la multiple répétition de ses supports que séparaient des intervalles égaux, donnait à l'édifice plus d'ampleur et d'effet; elle semblait l'alléger. Ce fut sans doute ce qui suggéra aux Grecs l'idée d'appeler cette colonnade extérieure une *aile* (πτερόν), d'où les termes de temple *périptère, diptère, pseudo-périptère*, qui désignèrent les différentes dispositions que l'esprit inventif des architectes tira, avec le temps, de ce principe. Ces colonnes contribuaient à soutenir un plafond dont les éléments reposaient, par un bout, sur l'entablement qui portait leur chapiteau, et, par l'autre, sur les murs dont elles étaient voisines. Ainsi se trouvait constitué, tout autour du temple, un promenoir couvert, un portique. On s'est demandé si la vue et la connaissance des monuments de l'Égypte n'avaient pas eu quelque part à la création du temple dorique; peut-être la question ne comporte-t-elle pas de solution certaine; nous aurons, en tout cas, l'occasion d'y revenir.



168. — Les six colonnes de façade du temple périptère. Diagramme.

C'est six colonnes que présente, dans presque tous les temples grecs, sur chacun des petits côtés, la colonnade extérieure. Cette disposition ne résulte pas d'un caprice de l'architecte : le principe même du plan la lui impose. Deux des colonnes du portique répondent aux colonnes érigées entre les antes; deux autres font face à la tête des murs du pronaos; il y en a, enfin, deux qui terminent la file des supports par lesquels sont formés les portiques latéraux (fig. 168). Le temple naît donc hexastyle, si l'on peut ainsi parler, et il le restera toujours. Nous n'aurons à citer que bien peu d'exceptions à cette règle, par exemple le temple T de Sélinonte et le Parthénon, qui sont octostyles. Il s'agit là d'édifices qui sortent de la donnée commune et auxquels on a tenu à donner un caractère tout particulier de grandeur et de luxe.

Si l'on s'était avisé de dresser ainsi la colonne en dehors du temple, afin d'habiller les flancs de l'édifice, ce n'était pas pour la supprimer là où elle existait déjà, dans l'intérieur de la grande salle qui représentait l'ancien *mégaron*; là, elle meublait l'étendue de la vaste pièce et elle fournissait aux solives de la charpente, qui avait à porter une lourde

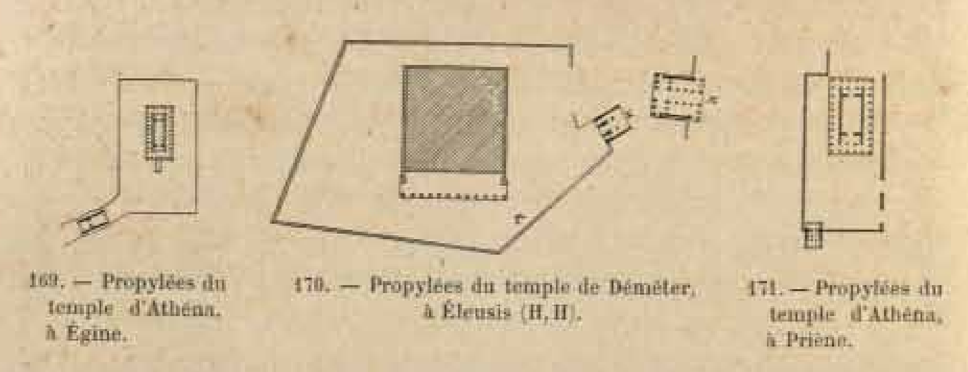
terrasse, d'utiles points d'appui [1]. On conserva donc la disposition hypostyle ; mais l'architecte, continuant à développer le plan de l'édifice, rapprocha ces colonnes de la muraille et en augmenta le nombre. Il divisa ainsi le vaisseau en trois nefs, de largeur inégale, dont deux, les plus étroites, formaient un portique qui régnait tout le long des murs latéraux. Avec ce double vestibule, avec cette double colonnade, celle du dehors et celle du dedans, le type du temple grec est créé ; il offre déjà tous les traits qui le définiront dans ses exemplaires les plus achevés. Le génie qui l'a enfanté n'a donc pas, comme on l'a cru parfois, procédé par une suite de retouches et d'additions ; il n'a pas marché lentement du simple au composé. Dans ce type, l'esprit des architectes n'introduira plus que des variantes d'une importance secondaire. Nous les enregistrerons à mesure qu'elles se produiront ; mais elles n'auront pas pour effet d'altérer le caractère de l'ensemble, tel qu'il se présente dans le plus ancien monument où l'histoire le puisse étudier, dans l'Héræon d'Olympie (pl. XII).

Là ne se bornent pas les rapports que nous avons à signaler entre le palais mycénien et le temple hellénique. Agrandi et embelli, le *mégaron* est devenu la maison du dieu, qui y sera représenté, lorsque la sculpture sera sortie de l'enfance, par sa statue ; mais l'autel où seront offerts les sacrifices en l'honneur de la divinité qui habite le temple reste là où il était jadis dans l'enceinte du palais : il est placé en dehors du temple et devant lui, comme il l'était jadis devant la résidence du chef héréditaire, tout ensemble roi et prêtre [2].

Cet autel est posé entre la façade du temple et un corps de bâtiment, percé d'une ou plusieurs portes, qui annonce de loin l'enceinte sacrée et qui l'ouvre aux visiteurs. C'est ce que l'on appelle *le propylée* (τὸ προπύλαιον) ou *les propylées* (τὰ προπύλαια). Il eût semblé peu digne de la majesté du dieu que sa maison ne fût pas précédée par un édifice dont le caractère monumental avertît le passant que, ce seuil une fois franchi, il allait marcher sur un terrain consacré. Nous avons rencontré ces propylées en Égypte, en Phénicie et en Judée, où nous les avons appelés des *pylônes* [3]. Mais il n'est peut-être pas nécessaire, pour s'en expliquer la présence en Grèce, de remonter aux modèles orientaux. Le sentiment qui a suggéré l'adoption de ce thème est de tous les pays ;

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 83 et 305, pl. XII.
2. *Ibid.*, t. VI, p. 658, pl. II, A.
3. *Ibid.*, t. I, p. 344-348 ; pl. IV ; fig. 206, 207, 214, 218 ; t. III, p. 248, 266, fig. 19, 199 ; t. IV, p. 281-286 ; pl. IV.

il est de tous les temps; il avait dicté à l'architecte mycénien, lorsqu'il construisait ses palais, une disposition que ses successeurs de l'âge historique ont reproduite jusque dans les siècles macédoniens et romains; la seule différence, c'est que, par l'emploi des formes plus

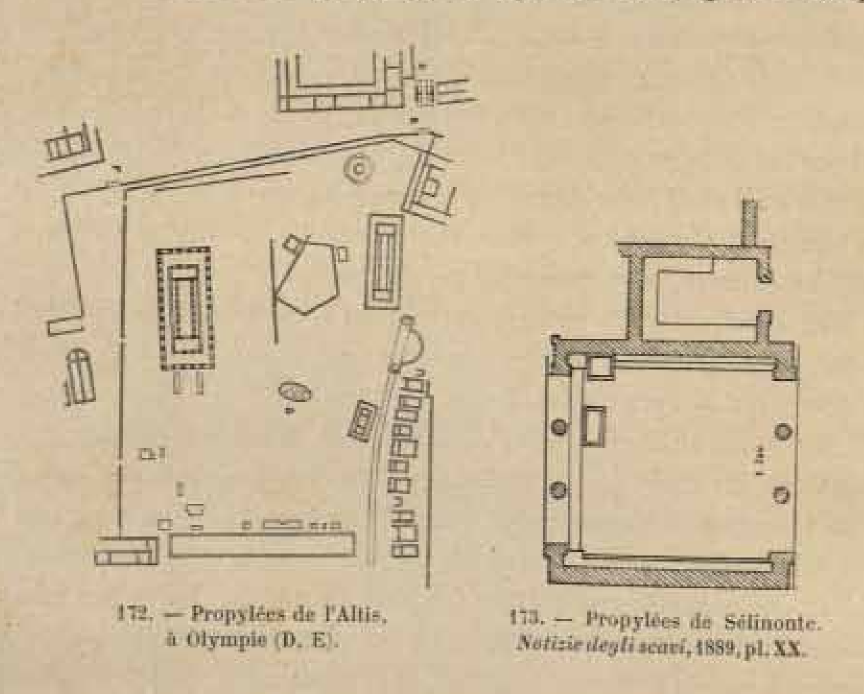


169. — Propylées du temple d'Athéna, à Égine.

170. — Propylées du temple de Déméter, à Éleusis (H, H).

171. — Propylées du temple d'Athéna, à Priène.

nobles d'un art plus savant, ils ont donné à ces bâtiments un aspect plus élégant et plus grandiose. Parfois, comme à Égine, à Éleusis, à Sunium et à Priène, ces propylées ne donnent accès qu'à un temple

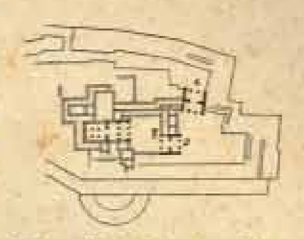


172. — Propylées de l'Altis, à Olympie (D. E).

173. — Propylées de Sélinonte. *Notizie degli scavi*, 1889, pl. XX.

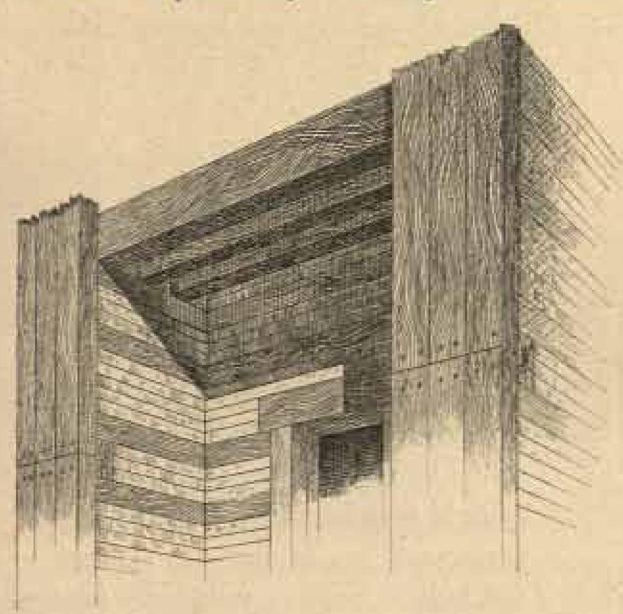
unique (fig. 169, 170, 171). Ailleurs, comme à l'Acropole d'Athènes et à Olympie (fig. 172), en les traversant on pénètre dans un enclos où se trouvent réunis plusieurs temples. Ils peuvent être simples, comme à Égine (fig. 169) et à Sélinonte (fig. 173), ou doubles, comme à Tirynthe (fig. 174), à Délos et à Éleusis (fig. 170). D'ailleurs, dans les arrange-

ments les moins compliqués comme dans ceux qui le sont le plus, le propylée, ramené à ses éléments essentiels, se compose de colonnes rangées sur deux files de front, quelquefois aussi sur deux files longitudinales, et comprises entre deux gros murs. Cet ensemble se rattache au mur d'enceinte, et, quelque variété qu'il présente, on y retrouve toujours le type créé par les constructeurs de l'âge achéen. Il y a là une de ces étroites et indéniables ressemblances qui attestent la filiation directe.

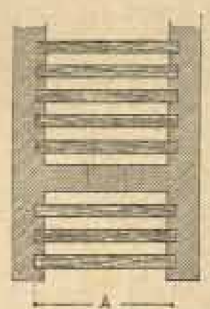


174. — Propylées du palais de Tirynthe (A, B).

Alors que s'est faite cette transformation de l'édifice civil en édifice religieux, certains détails caractéristiques ont passé, sans changement notable, du type originaire à son brillant dérivé. C'est ainsi que le *prodomos* de la maison primitive est devenu le *pronaos* du temple. Sous sa forme la plus simple, celle qu'il affectait dans la maison troyenne (fig. 167), il était d'une simplicité qui ne pouvait prêter à aucun développement; mais celui qui a servi de modèle à l'architecte classique et qui lui a



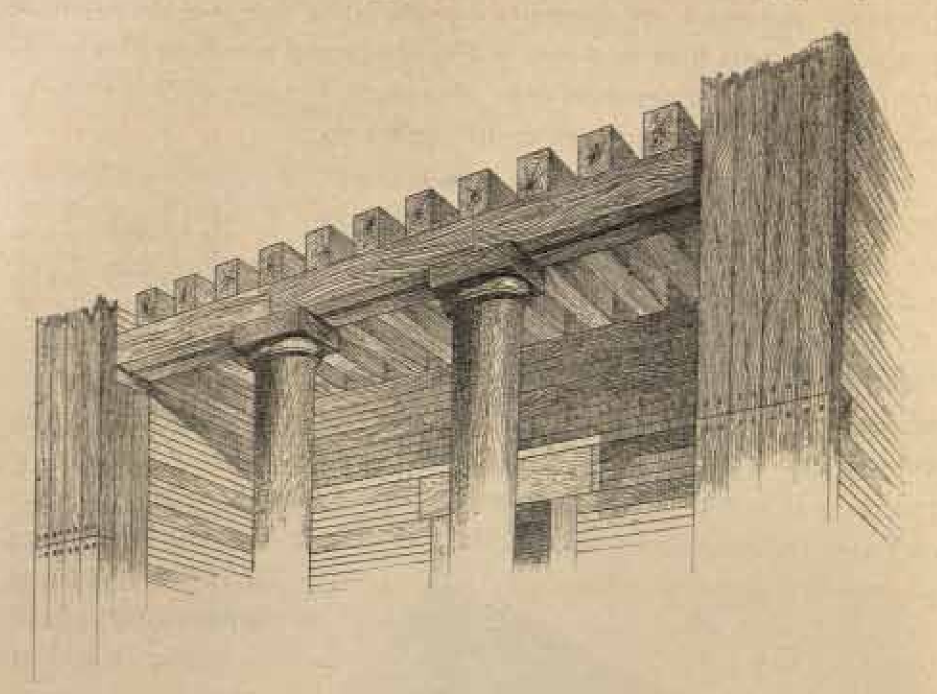
175. — La couverture du prodomos de la maison troyenne. Vue perspective. Croquis théorique.



176. — La couverture du prodomos de la maison troyenne. Plan.

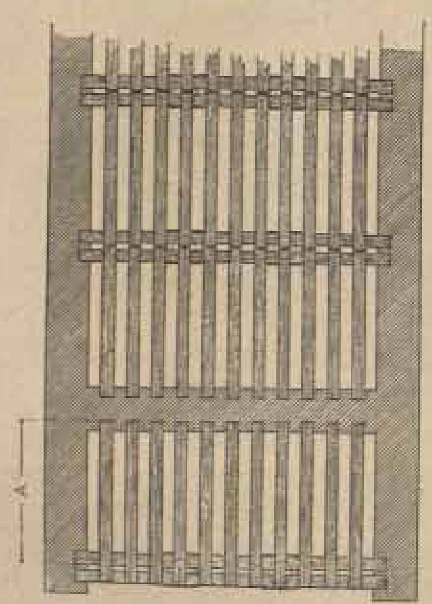
fourni les façades de son temple, c'est le *prodomos*, plus large, des édifices royaux de l'âge précédent, celui où deux colonnes se dressent entre les deux antes. Le mégaron de la maison troyenne était couvert par des solives qui allaient transversalement d'un mur à l'autre, dans toute la profondeur du bâtiment. Cette couverture, nous la montrons en perspective (fig. 175) et en plan (fig. 176); nous appellerons A la

longueur de ces solives. Supposons une salle de beaucoup plus grande



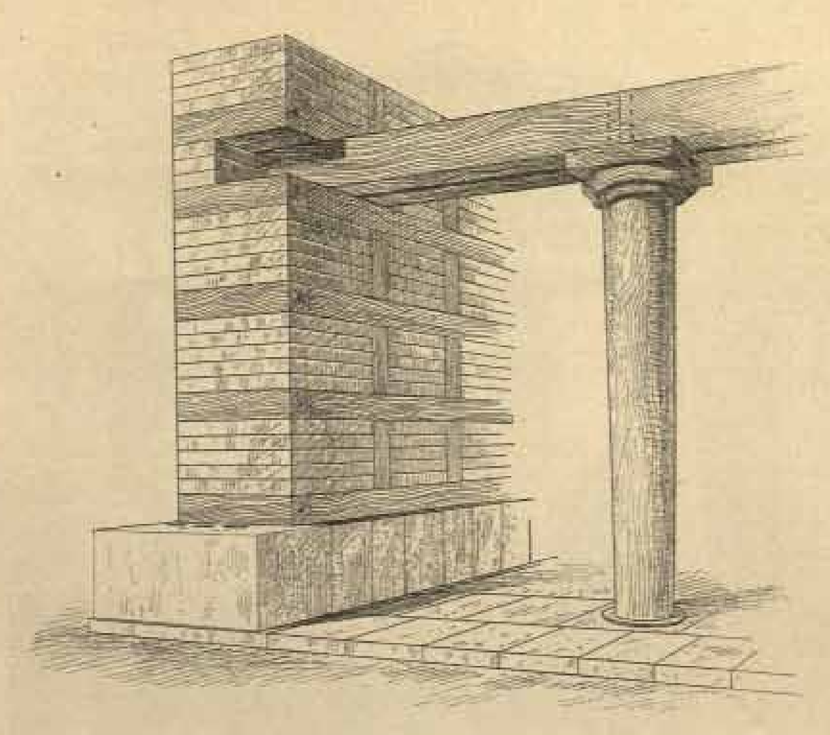
177. — La couverture du prodomos du palais mycénien. Vue perspective. Croquis théorique.

dimension, analogue à celle des palais de Tirynthe et de Mycènes; la largeur de cette salle sera, par convention, double de ce qu'elle était dans le type précédent. Comment arriva-t-on à couvrir cet espace? Rien de plus simple. On prit des solives qui avaient cette même longueur A; mais on les disposa dans le sens longitudinal, en les faisant porter soit sur le mur qui séparait le vestibule du *mégaron*, soit sur des poutres transversales, d'un plus fort équarrissage, placées de distance en distance (fig. 177 et 178). Point de fléchissement à craindre. Solidement encastrées, par leurs bouts, dans de gros murs, ces poutres trouvaient, pour leur partie médiane, un double point d'appui soit sur les colonnes du prodomos, soit sur celles du dedans de la vaste salle (fig. 179). Cette charpente forme



178. — La couverture du prodomos du palais mycénien. Plan.

ainsi, dans le sens de la longueur du vaisseau, une suite de compartiments dont chacun est constitué par deux poutres et par une rangée de solives plus ou moins serrées. L'aspect du frontispice variait suivant que l'un ou l'autre dispositif avait été employé. Dans le premier cas, ce que l'on apercevait du dehors, au-dessus du vide de l'entrée, c'était l'un des côtés de la dernière solive, de celle qui était la plus rapprochée de l'extérieur; dans le second type, les extrémités des solives appa-



179. — Mode d'encastrement et de soutien des poutres transversales dans le prodomos du palais mycénien. Croquis théorique.

raissaient au-dessus de l'architrave et faisaient face au spectateur[1].

C'est le bois qui paraît avoir fourni, dans le temple, la matière des plus anciennes colonnes, de celles du dehors et de celles du dedans. La colonne des constructeurs mycéniens était une colonne de bois[2], et l'on a la preuve que les architectes des premiers temples doriques ont commencé par rester, à cet égard, fidèles aux habitudes de leurs devanciers. Ces vieilles colonnes de bois, Pausanias les retrouvait encore à Olympie, où on les montrait et on les conservait comme des curiosités, non seulement sur le site d'un bâtiment disparu qui aurait été,

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, pl. XI, XII, fig. 302, 303, 305, 307.
2. *Ibid.*, t. VI, p. 282, 286.

disait-on, la maison d'Œnomaos [1], mais aussi dans le temple d'Héra [2]. Il dut pourtant y avoir, de bonne heure, une différence. La colonne du vestibule et des intérieurs du palais mycénien s'assemblait avec une architrave qui s'encastrait dans le mur par ses deux bouts. Dans ces conditions, la colonne avait pu affecter non seulement sans inconvénient, mais même avec avantage, la forme d'un pied de chaise, d'un tronc de cône renversé [3]. Dans le temple, le portique entourait la cella



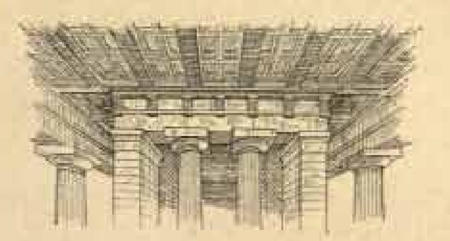
180. — Le temple de Ségeste. État actuel. D'après une photographie.

de tous côtés, et une certaine distance en séparait les supports des murs de cette cella; il en résultait que, se rencontrant aux extrémités de chacune des faces du portique, les architraves formaient là un angle saillant, dont le sommet était tourné vers le dehors. Deux architraves reposaient donc à la fois, à angle droit, sur les quatre colonnes angulaires. Il n'y avait jamais rien eu de semblable dans le *mégaron* mycénien. L'emploi de la disposition périptère, c'est-à-dire de supports

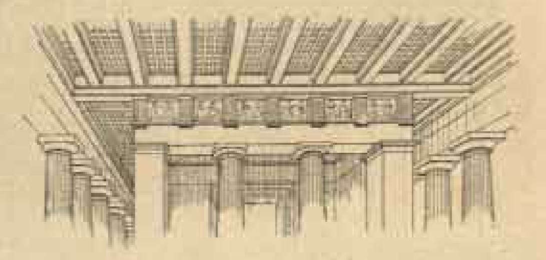
1. Pausanias, V, xx, 3.
2. *Ibid.*, V, xvi, 1.
3. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 320-321.

accompagnant les quatre faces de la cella, changeait donc complètement les conditions de stabilité de la colonne. Avec cette disposition, on était nécessairement conduit à dresser le tronc d'arbre tel qu'il était dans la nature, afin que la colonne fût au moins aussi épaisse à sa base qu'à son sommet ou qu'elle reposât sur le sol par sa plus large section, qu'elle fût cylindrique ou conique.

Nous dirons comment et pour quelles raisons le constructeur a été amené à substituer dans la colonne, et ailleurs encore, la pierre au bois; mais, avant d'entrer dans le détail en décrivant le temple et les différentes parties qui le composent, il nous reste à signaler, dans cet édifice, une dernière particularité qui s'explique par l'origine que nous lui avons attribuée. Dans la grande salle rectangulaire que les Grecs appelaient le *naos* et les Latins la *cella*, nous avons reconnu le *mégaron* du palais mycénien. Lorsque le dieu est venu y remplacer le roi, il y a été ajouté, en l'honneur du nouveau maître de la maison, une colonnade extérieure; mais celle-ci n'a fait qu'entourer le bâtiment principal; elle n'en est point devenue solidaire. C'est ce que montre d'une façon frappante l'état actuel du temple de Ségeste (fig. 180). Dans ce temple, le portique, ou, comme disaient les Grecs, le *ptéroma*, existe en entier, tandis qu'il ne reste rien des murs de la cella. Il n'y avait donc aucune liaison effective entre ces deux parties de l'édifice; la chute de l'une n'impliquait pas la destruction de l'autre. Il y a là une particularité qui ne laisse pas de surprendre à première vue, mais que l'on s'explique dès que l'on étudie avec quelque attention l'économie de cette portion du bâtiment; comme il est aisé de le constater, le seul lien qui rattachât la cella au portique, c'était la suite des dalles qui formaient le plafond de ce portique. C'est ce que rendent sensible les croquis ci-joints, qui représentent le pronaos du temple dit de Poseidon à Pæstum (fig. 181) et celui du temple de Bassæ (fig. 182). Il en est un peu autrement dans l'un des monuments les



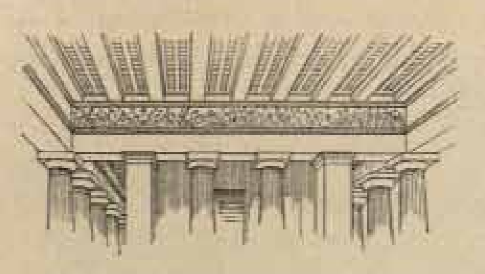
181. — Pronaos du temple de Poseidon à Pæstum. Restauration du plafond. Vue perspective.



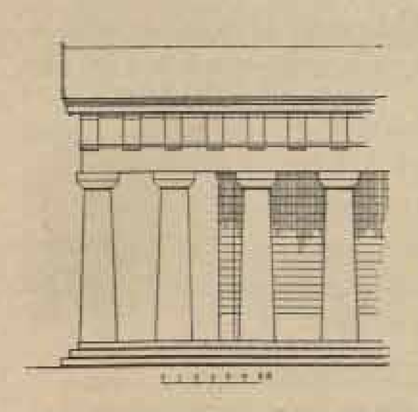
182. — Pronaos du temple d'Apollon, à Bassæ. Restauration du plafond. Vue perspective.

plus célèbres d'Athènes, dans le pronaos du temple dit *de Thésée*; mais si, dans cet édifice, l'entablement du pronaos s'étend jusqu'au portique, c'est que l'architecte a voulu mettre là une frise à sculptures continues, et, par conséquent, élargir le champ qu'il livrait au statuaire (fig. 183)[1].

Il ne saurait être question d'établir une comparaison entre la hauteur des colonnes du portique et celle des colonnes de l'ordre intérieur. Celui-ci étant double en élévation, les éléments qui le composent sont nécessairement de moindre dimension que les supports de la colonnade extérieure; mais, étant donné le prix que le constructeur moderne attache à une parfaite symétrie, nous aurions été tenté de nous attendre à saisir un rapport fixe entre les axes des colonnes du *ptéroma* et ceux des colonnes qui coupent la cella en trois nefs. Or ce rapport n'existe pas. Les axes des colonnes de l'intérieur ne correspondent pas à ceux des colonnes du dehors et ne tombent pas non plus sur le milieu de l'intervalle qui les sépare. Il n'y a guère exception que pour le temple d'Héra à Olympie; là, sur les faces latérales, la correspondance des deux séries d'axes est sensible (pl. XII). Dans le même ordre d'idées, on remarquera que souvent l'ante par laquelle se termine la façade du naos ne correspond pas, en plan, à une des colonnes du portique; ainsi dans le temple de Zeus, à Olympie, cette ante se profile sur le vide d'un entrecolonnement (fig. 184). Il en est de même dans le temple R, à Sélinonte (pl. XXXVIII).



183. — Pronaos du temple de Thésée. Vue perspective.

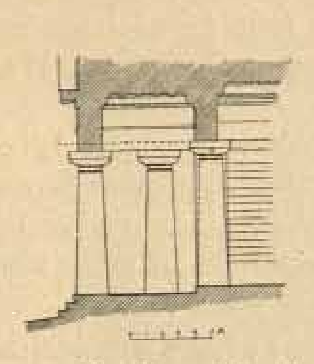


184. — L'ante de la cella et la colonnade. Temple de Zeus à Olympie. Élévation latérale.

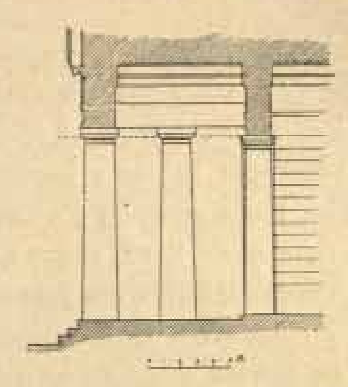
Voici d'ailleurs qui montre mieux encore combien est lâche le lien matériel qui unit l'une à l'autre la cella et la colonnade qui l'entoure, le *naos* et le *ptéroma*. Il y a des temples, comme le temple de Thésée et comme le temple de Zeus à Olympie, où l'architrave de la cella et celle du portique se trouvent, à peu de chose près, à la même

1. Cette disposition ne se reproduit pas sur la façade postérieure, où la frise ionienne, plus courte, ne règne que sur la largeur de la cella.

hauteur au-dessus du sol. Dans le temple de Poseidon, à Pæstum, cette correspondance n'existe plus; l'entablement du naos est à un



185. — L'architrave de la cella et celle du portique. Temple de Pæstum. Coupe partielle.



186. — L'architrave de la cella et celle du naos. Temple de Bassæ. Coupe partielle.

niveau supérieur (fig. 185) C'est le contraire que l'on observe dans le temple de Bassæ. Là, c'est l'architrave du naos qui se maintient à un niveau inférieur (fig. 186). La différence est encore plus marquée, dans le même sens, à Némée (fig. 187).

Si le *naos* et le portique sont ainsi presque indépendants l'un de l'autre, c'est que, des deux, le premier, qui n'est pas autre chose que l'antique *mégaron*, préexiste au second. Celui-ci, alors même qu'il s'est le plus développé, garde toujours le caractère d'un complément, d'une brillante parure, d'un vêtement qui, bien que taillé à la mesure du corps, peut s'en détacher. L'édifice a cependant son unité, sinon pour le critique qui le démonte pièce à pièce, tout au moins pour le spectateur non prévenu, dont l'œil l'embrasse d'une vue générale et rapide. Cette unité, elle est obtenue, en grande partie, par le moyen de la toiture qui, comme un dais, recouvre à la fois les deux parties constitutives du temple et donne à cet ensemble l'apparence d'un édifice unique, d'un tout indivisible. Elle est aussi dans le caractère de l'exécution. Partout, dans le portique comme dans la cella, les supports, les moulures, les ornements portent la marque d'un même style et d'un même goût.



187. — L'architrave de la cella et celle du naos. Temple de Némée. Élévation partielle.

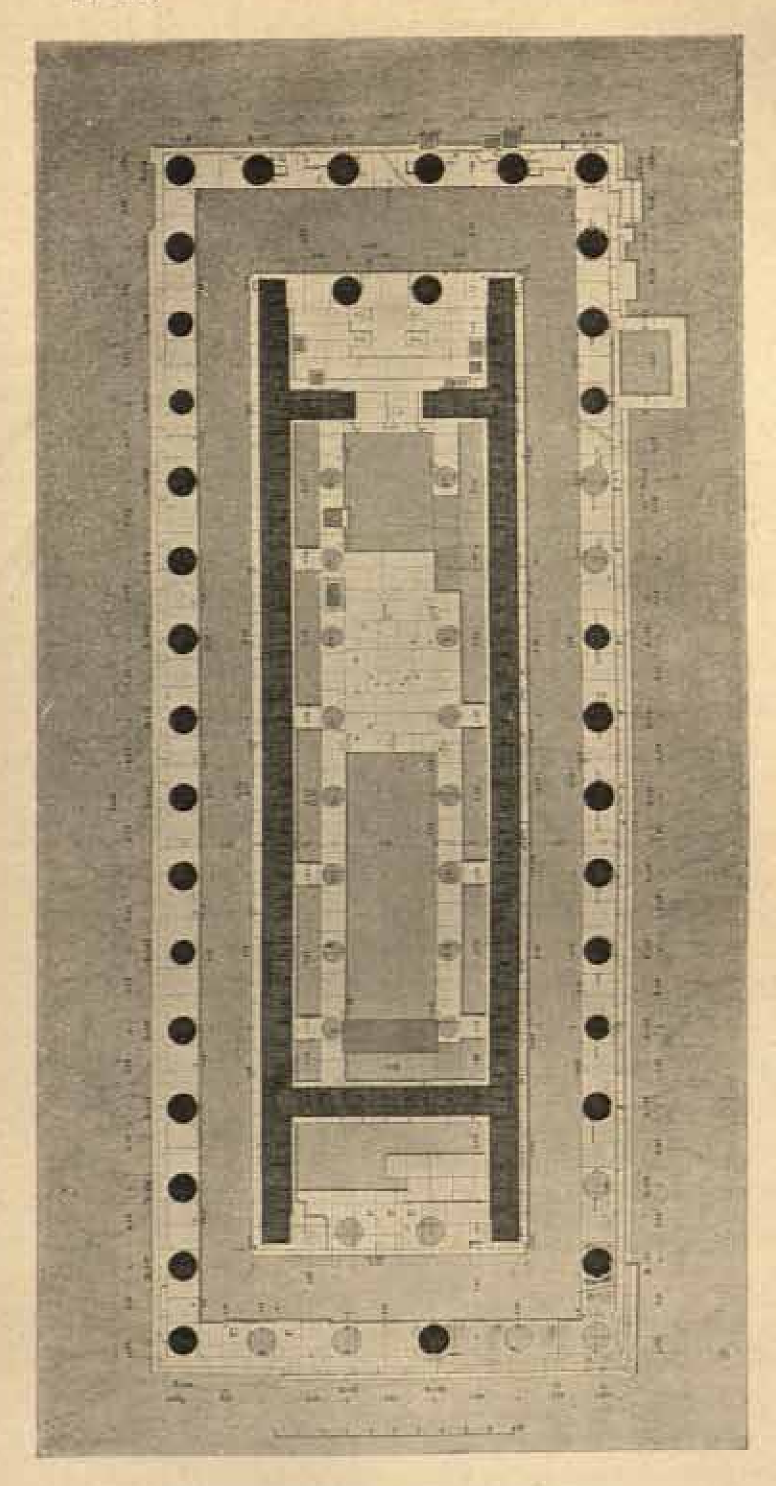
§ 3. — LE PASSAGE DU BOIS A LA PIERRE. LE TEMPLE D'HÉRA

Avant d'aborder l'étude analytique du temple de pierre, il convient d'appeler l'attention sur un édifice unique en son genre, le temple d'Héra à Olympie. L'Héræon était le plus ancien sanctuaire que renfermât l'enceinte sacrée à laquelle on donnait le nom d'Altis. Une vénération toute spéciale l'entourait, comme le premier berceau du culte d'Héra et de Zeus, comme le premier monument à l'ombre duquel se soient célébrées ces solennités périodiques qui avaient fini par attirer sur les rives de l'Alphée les Grecs même établis au fond de l'Euxin ou sur les côtes de la Gaule et de l'Afrique. Des édifices plus vastes et plus somptueux s'étaient élevés, à la longue, au pied du Cronion; mais l'antique bâtiment qui leur était antérieur de plusieurs siècles avait été entretenu avec soin. On n'avait pas manqué d'en renouveler les éléments, à mesure que la vétusté les atteignait; mais on s'était attaché à lui conserver, autant que possible, son aspect primitif. Dans le fond du temple se dressaient deux statues colossales d'Héra et de Zeus, dont un fragment, la tête d'Héra, a été recueilli au cours des travaux de déblayement; la place qu'occupaient ces images est encore marquée sur le sol par les substructions des piédestaux. D'autres ouvrages, surtout des ouvrages de l'art archaïque, étaient venus se grouper autour de ces figures. C'est ainsi que l'*opisthodome* contenait le célèbre coffre de Kypsélos, dont le riche décor offrait au spectateur la réunion des thèmes qui avaient été les plus familiers à l'artiste du VIe siècle. Plus tard, dans ce musée que chaque génération tenait à honneur d'enrichir, un art plus avancé avait fait entrer quelques-uns de ses chefs-d'œuvre; c'est là qu'à été déterré l'Hermès modelé par le ciseau même de Praxitèle[1].

Ce n'est pas sans un vif regret qu'on lit dans Pausanias la longue liste de tous ces monuments perdus; mais, les eussions-nous retrouvés, la découverte capitale n'en demeurerait pas moins celle du temple lui-même. Le plus important des résultats qu'ont produits les fouilles allemandes, exécutées de 1875 à 1885, avec une dépense de plus d'un million de francs, c'est peut-être encore l'exhumation des restes de ce

1. Nous ne faisons que résumer, dans ce chapitre, la description si minutieusement exacte que Dœrpfeld a donnée de ce monument (*Olympia. Die Baudenkmæler*, t. I, 1892, pl. XVIII-XXIII; gr. in-folio, 1892, et *Textband*, p. 27-36, in-4°). Les figures ci-jointes sont empruntées aux planches de cet ouvrage.

Pl. XII.



PLAN DE L'HÉRÆON D'OLYMPIE

D'après le relevé de Dœrpfeld « Olympia, Die Baudenkmæler » pl. XVIII.

vieil édifice, la révélation de son plan si particulier et des méthodes de construction qui y avaient été appliquées. Nous estimons à sa juste valeur la statue merveilleuse qu'un coup de fortune inespéré a rendue au jour et dont n'a qu'une idée très imparfaite quiconque ne la connaît que par la froideur blafarde du plâtre; mais d'autres marbres avaient déjà pu nous laisser deviner le génie du maître, tandis que rien jusqu'alors, dans toutes les recherches entreprises sur le sol de la Grèce, n'était venu nous indiquer ce que pouvait être le temple grec au VIIe siècle, de quels matériaux il était bâti et quelles dispositions il présentait. On ne saurait douter que l'Héræon n'existât déjà, dès le temps des premières Olympiades, avec ce qu'il y a d'essentiel dans les traits qui le caractérisent, traits qui ont été à peine modifiés par les restaurations postérieures. Peut-être même remonte-t-il plus haut encore; c'est du moins ce qu'inclinerait à penser l'architecte qui a le mieux étudié tout ce qui subsiste des monuments de l'âge mycénien et de l'âge archaïque, M. Dœrpfeld[1]. Les élévations et les coupes ci-jointes donnent une idée de l'état dans lequel a été trouvé l'édifice (fig. 188, 189, 190, 191). Nous en avons déjà montré le plan (pl. XII).

Sans entrer dans le détail, nous nous bornerons à signaler ceux des caractères de la construction première que n'avaient point effacés les réfections postérieures et que permet de constater, outre un texte de Pausanias, l'examen attentif des ruines du temple[2].

Ces caractères se ramènent à trois principaux :

1. Les colonnes de bois qui formaient le *ptéroma;*

2. Les murs en brique crue de la cella, qui reposaient sur un soubassement de pierre appareillée;

3. Les pièces de bois ou madriers dont étaient revêtus les jambages de la porte et les antes du pronaos.

Il va de soi qu'il n'a pas été retrouvé le moindre fragment d'une colonne de bois; mais, si Pausanias, avant de décrire les monuments de la sculpture que renfermait ce musée, ne dit que quelques mots du

1. Dœrpfeld serait tenté d'admettre qu'il y a un fond de vérité dans la tradition mentionnée par Pausanias, d'après laquelle le temple aurait été bâti huit ans après qu'Oxylos s'était emparé de l'Élide, c'est-à-dire, suivant la chronologie généralement admise, vers le commencement du XIe siècle (*Olympia. Textband*, II, p. 35-36).

2. Étant donné le point de vue auquel nous nous plaçons ici pour étudier le temple d'Héra, nous ne relevons pas certaines particularités qui ont leur importance, comme, par exemple, ces petits murs transversaux qui reliaient aux murs du naos huit des fûts de la colonnade intérieure et qui constituaient ainsi, le long de ces derniers murs, de chaque côté, comme quatre chapelles quadrangulaires et une petite niche. Nous aurons l'occasion de revenir à ce temple.

temple même et de son architecture, il a pourtant inséré dans cette sèche notice un renseignement des plus curieux. « Une des colonnes de l'opisthodome, écrit-il, est en bois de chêne. » L'*opisthodome*, c'est ici le pronaos postérieur.

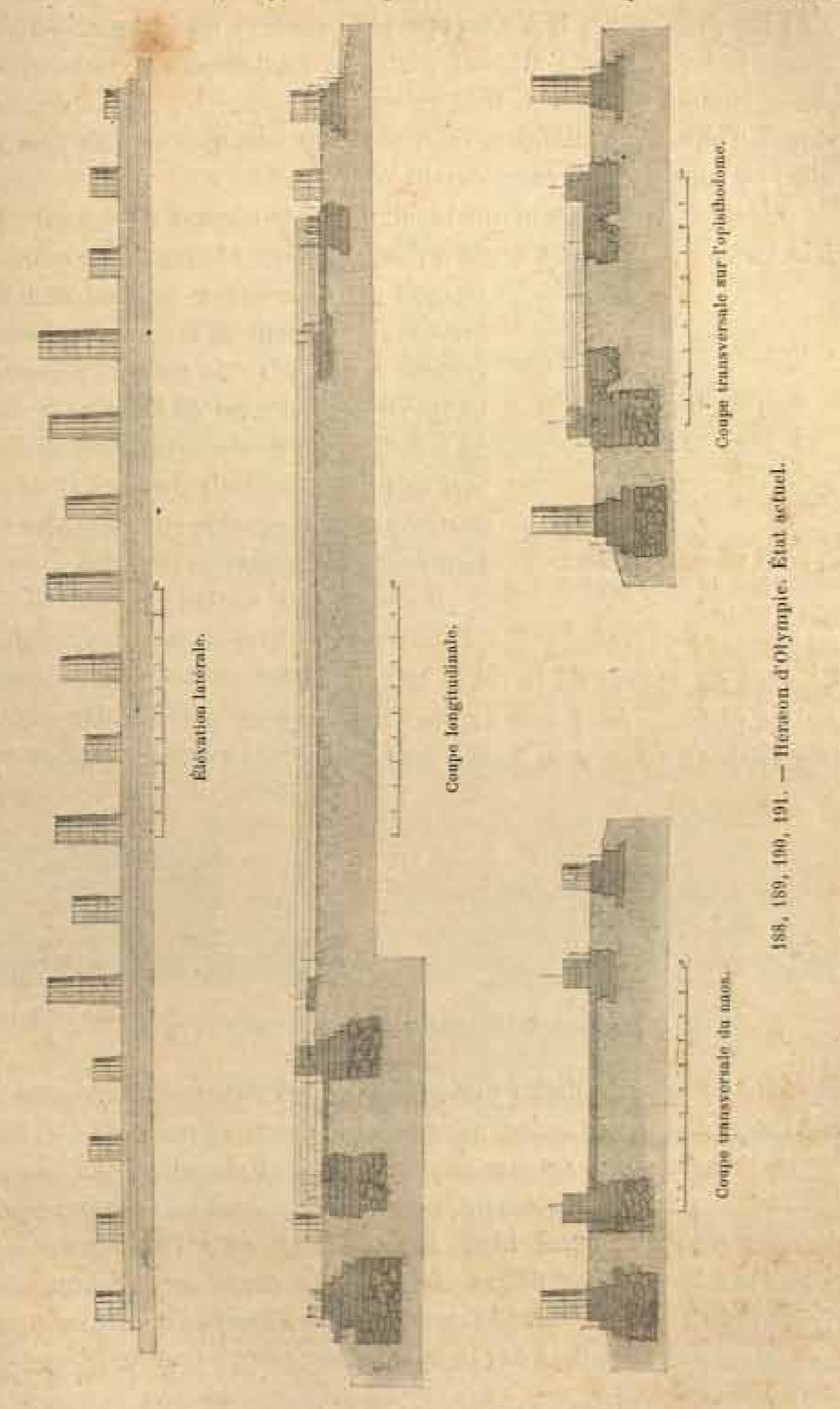
On pouvait déjà induire de ce texte que la colonne signalée par Pausanias était la dernière survivante de nombreuses colonnes semblables ; se représente-t-on un temple où la colonnade aurait été mi-partie de pierre et mi-partie de bois? Les fouilles ont achevé la démonstration ; elles ont livré les éléments de la plupart tout au moins des colonnes lapidaires. Des observations auxquelles ont donné lieu ces débris, il est très clairement ressorti que les colonnes retrouvées ne sont pas contemporaines les unes des autres [1]. Elles ne sont pareilles ni par le diamètre, ni par le nombre des cannelures, ni par le galbe du chapiteau. C'est dans les profils de ce dernier membre que les différences sont le plus marquées. Il y a là des chapiteaux qui paraissent dater les uns du VI[e] siècle, les autres du V[e] ou du IV[e], et quelques-uns de l'époque romaine. On n'a qu'une manière de s'expliquer des variations aussi sensibles. Dans son attachement au passé, la piété des Eléens s'appliquait à conserver, tant qu'elles tenaient sur leur base, les antiques colonnes de bois. Au besoin, on y employait les cordes, comme on l'avait fait pour les piliers de la maison d'Œnomaos. C'était seulement quand un fût de chêne, par son état de vétusté, menaçait de s'abattre que l'on se décidait à le remplacer par un fût de pierre. Un siècle après la visite de Pausanias, on n'aurait probablement plus retrouvé, là où le voyageur l'avait vu, ce dernier témoin de l'ancien état ; le temps avait dû finir par en avoir raison.

Cette colonne, c'est, sauf la différence de galbe, celle que nous avons partout restituée à Tirynthe et à Mycènes, d'après la trace qu'elle avait laissée sur le sol, sous la forme d'un dé ou d'un disque de pierre qui servait de point d'appui au fût de bois [2]. Nous dirons pourquoi l'on ne retrouve, à l'Héræon, aucun vestige de ces bases rudimentaires qui, ici aussi, dans le premier état du temple, ont dû exister sous les colonnes de chêne.

La construction de la cella ne présentait pas des singularités moins curieuses. Il n'en subsiste que le soubassement en pierre appareillée. Or la nature du déblai que l'on a retiré de l'intérieur du temple et de ses abords confirme une hypothèse qui était tout d'abord suggérée par

1. DÖRPFELD, *Olympia*, t. II, pl. XX, XXI, et *Textband*, II, p. 28-30.
2. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 518.

la hauteur uniforme que présente partout ce mur et par l'absence de

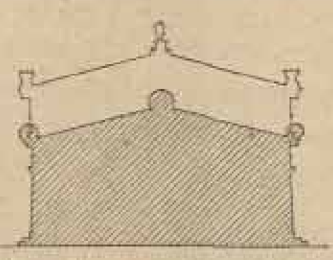


188, 189, 190, 191. — Heræon d'Olympie. État actuel.

toute marque de scellement sur le lit de pose, dans l'assise supérieure;

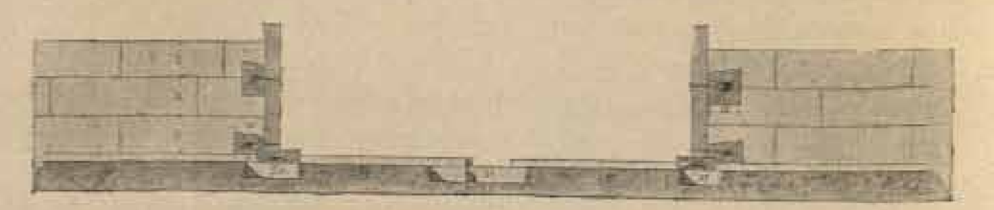
tout le reste du mur était en brique crue, comme dans certains édifices de l'âge précédent[1]. Il n'a non plus été recueilli aucune pierre dont la coupe indique qu'elle ait fait partie de l'entablement. Celui-ci était donc, comme à Mycènes, tout entier en charpente[2]. C'est à quoi l'on devait d'ailleurs s'attendre. Comment des colonnes de bois auraient-elles pu supporter un entablement lapidaire?

L'édifice, après même que le toit à double versant s'y fut substitué à la terrasse, ne devait avoir qu'une médiocre hauteur. La pente du fronton est donnée par une antéfixe conservée; si, en usant de cette indication, on ramène à une base de même longueur le temple d'Héra et celui de Zeus à Olympie, on a le diagramme ci-contre, duquel il ressort que l'Héræon était plus bas et de proportions plus ramassées que ne le sera plus tard le temple hexastyle (fig. 192).



192. — Diagramme. Le temple de Zeus à Olympie et l'Héræon sur une base de même largeur.

Revenons aux soubassements. Si l'œil du passant s'y arrête à peine, l'observateur y trouve matière à réflexion. Regardé du dedans de la cella, ce mur de tuf se compose de quatre assises réglées, dont une aujourd'hui presque enfouie dans le sol (fig. 193). Vu du dehors, il offre un tout autre aspect. La face externe



193. — Héræon. Élévation prise dans l'intérieur du naos.

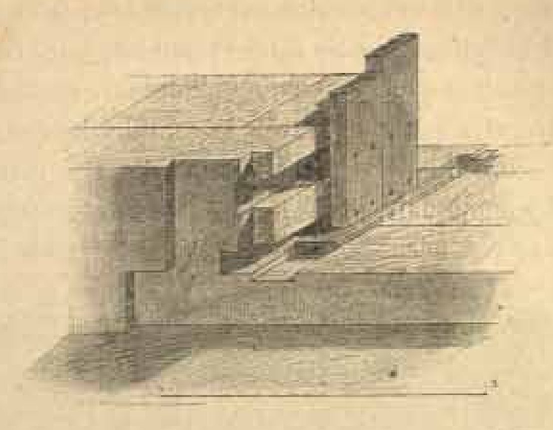
est faite de grandes dalles juxtaposées, dont chacune, à elle seule, a la hauteur des quatre assises auxquelles elle sert de parements (fig. 195).

C'est là un mode de construction vraiment singulier. On ne comprend pas, au premier moment, pourquoi l'appareil ne se montre point dans sa sincérité, aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur. Ainsi posées de champ, les dalles ne font pas corps avec le mur; elles risquent de s'en détacher. Si l'ouvrier a pris ici ce parti, c'est que, dans les maisons et les palais des temps préhomériques, ses prédécesseurs

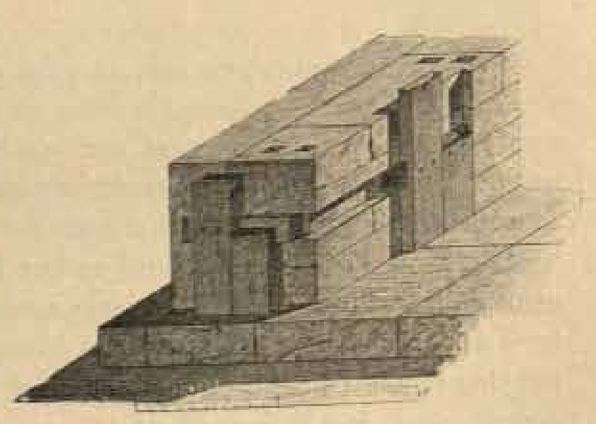
1. Dœrpfeld, *Olympia, Textband*, II, p. 31.
2. *Ibid.*, p. 30.

avaient dû employer ces plaques de pierre pour garantir le pied du mur, d'un mur fait de carreaux d'argile ou de moellons reliés par un mortier de boue[1].

Il en est de même des antes et des jambages de la porte du naos. Les antes sont en pierre; mais, sur leur face antérieure et sur leur face interne, on remarque des entailles où s'encastraient les planches et les dés sur lesquels étaient fixés, par des clous, les madriers derrière lesquels se cachait le massif de tuf. Dans le croquis ci-joint, pour faire comprendre comment était arrangé ce revêtement, nous avons rétabli quelques-uns de ces madriers (fig. 194). A quoi servaient-ils? La pierre est plus dure que le bois. Si celui-ci paraît à cette place, c'est qu'il l'occupait dans les bâtiments d'autrefois, où cet écran protégeait les têtes saillantes des murs de brique crue[2]. Sans cette défense, dans cette sorte d'éperon battu par la pluie sur trois de ses faces et exposé à tous les chocs, la maçonnerie n'aurait pas tardé à se désagréger. Ici, d'ailleurs, ce revêtement était inutile, en raison de la disposition périptère; les antes étaient abritées par le portique.



194. — Heræon. Ante. Restauration par Dœrpfeld.



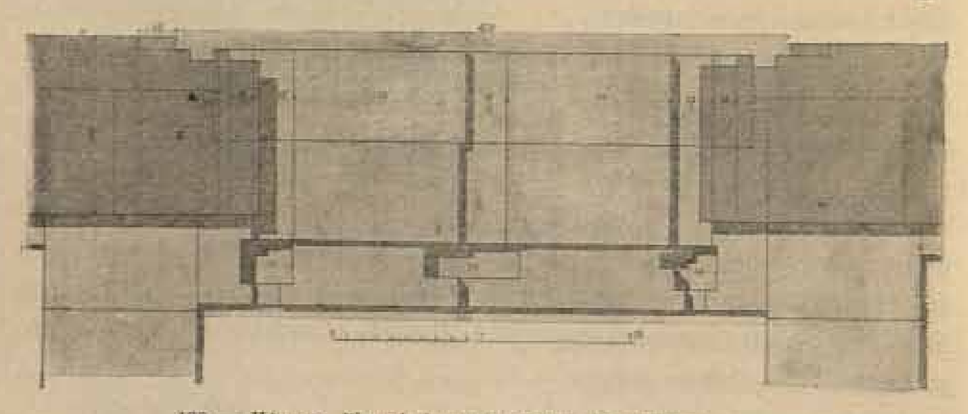
195. — Heræon. Mur de front de la cella et porte. Restauration par Dœrpfeld.

Ces rainures ménagées dans le tuf, on les retrouve sur les blocs qui formaient le sol et le tableau de la porte du naos; elles n'ont pu servir qu'à recevoir les pièces horizontales au moyen desquelles s'opérait la liaison de la pierre et du bois (fig. 194, 195 et 196). La pierre de seuil

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 729.
2. *Ibid.*, t. VI, p. 500-502.

porte des marques de clous; on se rappelle les seuils de chêne ou de frêne dont il est question chez Homère[1].

Partout là, aux antes, à la porte, l'enveloppe de bois s'était-elle doublée d'une enveloppe de métal? Des feuilles de bronze servaient-elles à rendre cette garniture tout à la fois plus résistante et plus décorative? On ne sait, et peu importe. Ce qui fait l'intérêt des particularités que nous avons signalées, c'est la conclusion qu'elles autorisent : quand fut créé le temple hexastyle, le constructeur restait encore fidèle aux méthodes de l'âge mycénien, et, d'autre part, s'il les appliquait, ce n'était pas qu'elles se justifiassent, comme autrefois, par des nécessités pratiques. Il obéissait à l'une de ces habitudes qui



196. — Héræon. Plan de la porte, pris de l'intérieur du naos.

survivent aux circonstances et aux besoins d'où elles sont nées; il suivait docilement une de ces traditions qui, dans les corps de métier, se transmettent, comme un héritage, de génération en génération.

L'Héræon d'Olympie est donc ce que l'on peut appeler un monument de transition. C'est par lui que nous devinons comment l'architecte a passé du *mégaron* des rois achéens au temple de pierre; c'est en l'étudiant que l'on s'explique comment certaines dispositions qui caractérisent les bâtiments de la période antérieure se sont conservées dans cet édifice, par l'effet de la routine.

§ 4. — ÉTUDE ANALYTIQUE DU TEMPLE DE PIERRE. — LE TEMPLE DORIQUE

La pierre n'entrait que pour une faible part dans la construction de l'Héræon; le rôle principal y était dévolu à la terre et au bois. Or ce

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 502, 503, 512.

n'est pas avec de pareils matériaux que l'architecte pouvait assurer la durée du temple et le rendre ainsi digne de l'hôte auquel il le destinait. Une pareille architecture ne pouvait être qu'une architecture de transition ; tant qu'elle n'userait pas d'autres ressources, jamais elle n'arriverait à traduire, par l'ensemble des formes qu'elle s'essayait à créer, l'idée dont elle cherchait l'expression sensible, celle de la majesté divine et de sa permanence. Faits surtout de moellons, de brique crue et de bois, les temples n'avaient qu'une existence limitée et précaire. Malgré les crépis que l'on s'appliquait à renouveler, la pluie entamait la brique crue ; elle pourrissait le bois, que fendillait, dans une autre saison, l'extrême chaleur. Dans de telles conditions, il était aussi difficile d'atteindre à la beauté des lignes qu'à la solidité de l'ouvrage. Ni le moellon ni le pisé ne se prêtaient bien à l'exécution des moulures. Celles-ci pouvaient naître dans le bois sous le ciseau ou la gouge, mais elles y garderaient toujours quelque maigreur, quelque sécheresse ; leurs profils seraient bientôt rongés par l'humidité. Seule la pierre, avec son grain serré, était à même de donner au contour de la modénature une ampleur qui satisfît le regard et de lui conserver indéfiniment le caractère de noblesse et de fermeté que leur aurait imprimé l'outil. C'est ce qu'avait déjà compris l'artiste mycénien. Si, dans le palais, édifice viager, il ne s'était guère servi que du bois, dans les tombes à coupole, qui devaient être des demeures éternelles, il avait employé la pierre et il y avait ciselé un riche décor. Les avantages de la pierre, on ne pouvait tarder à les saisir, dès que, pour donner satisfaction à quelque besoin social, on recommencerait à bâtir des édifices importants qui couvrissent un grand espace de terrain. Au-dessus de ces vaisseaux, il y aurait à étendre de larges toitures ; la pierre ne fournirait-elle pas des supports qui seraient plus aptes que des troncs d'arbre à ne jamais fléchir sous ces lourds fardeaux? Ces simples réflexions devaient suffire à suggérer au constructeur l'idée de modifier ses habitudes ; mais il est possible que l'exemple de l'Égypte ait contribué à le pousser dans une voie nouvelle. Les plus anciens temples à colonne et à entablement lapidaires qui nous soient connus ne remontent pas au delà du VIIe siècle ; la plupart sont du VIe. C'est le moment où les Grecs commencent à fréquenter l'Égypte ; ils établissent des comptoirs dans le Delta ; à titre de marchands, de mercenaires, de curieux, ils remontent la vallée du Nil ; ils contemplent les pylônes énormes, la longue suite des portiques, les hautes salles hypostyles. L'admiration qu'ils éprouvent à cette vue ne les rend pas

infidèles à leurs traditions nationales ; mais, devant ces monuments grandioses, tous bâtis en beau calcaire et en granit, ils ont senti, plus tôt peut-être et plus vivement qu'ils ne l'auraient fait sans ce regard jeté sur les merveilles de l'Égypte, quelles étaient les vertus spéciales de la pierre, comment seule elle donne aux ensembles cet air de puissante solidité qui paraît leur promettre une durée sans fin et comment elle assure à tous les profils cette fermeté du trait sans laquelle il n'est point de proportions harmonieuses et de beauté expressive.

Quelles qu'aient été les raisons qui provoquèrent le rapide abandon des méthodes d'autrefois, l'architecte se trouvait, par là même, placé dans des conditions qui différaient fort de celles où son activité s'était exercée jusqu'à ce moment ; le changement de matière impliquait un changement de formes. Ces formes, telles qu'elles apparaissent dans les plus vieux temples doriques et telles qu'elles se sont maintenues jusqu'à la fin, avec de très légères variations, s'expliquent par le passage du bois à la pierre, par les propriétés de la pierre, par ses exigences et par ses mérites[1].

L'emploi de la pierre appareillée permet d'asseoir l'édifice sur un ample et puissant soubassement (κρηπίς) dont une partie, celle qui est enfouie dans le sol, constitue les fondations, tandis que l'autre, celle qui le dépasse, forme le *stylobate* (στυλοβάτης, « ce sur quoi posent les colonnes »). Le stylobate est un massif de maçonnerie qui s'interpose entre la terre et le pied des murs ainsi que de la colonnade. Ce massif, mesuré à sa base, couvre une surface dont les dimensions dépassent en tout sens celles de l'aire occupée par les constructions du temple. Il est ainsi limité, en hauteur, par deux plans horizontaux, d'inégale étendue, que relient l'un à l'autre de larges degrés. L'ensemble du socle a donc le caractère d'une pyramide tronquée, mais d'une pyramide dont le talus se dissimule sous les ressauts de ces marches. Ces substructions isolent et exhaussent le temple ; elles jouent le rôle d'un majestueux piédestal qui l'élève au-dessus des têtes de la foule et le désigne de loin aux regards.

Nous avons dit ailleurs de quel besoin était née la base de la colonne mycénienne[2]. Il fallait empêcher que l'extrémité inférieure du fût de bois fût jamais baignée par l'humidité du sol ; c'est à quoi servait la rondelle de pierre qui s'est retrouvée en place, dans les édifices de l'âge achéen, là où il y a eu des colonnes. Avec le stylobate,

1. Cf. Ch. Chipiez, *Histoire critique des ordres grecs*, p. 239-240.
2. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 521.

cette nécessité disparaît. Assis lui-même sur l'épaisseur des fondations, le stylobate suffit à préserver de tout contact avec les terres détrempées les constructions qu'il porte ; il joue ainsi le rôle d'une base qui est commune à tous les supports. Si désormais l'architecte donne une base à sa colonne, ce sera pour des raisons de sentiment et de goût ; aucune nécessité de construction ne l'y oblige.

Les créateurs de l'ordre dorique ne compliquèrent pas ainsi la forme de leur support ; ils n'y étaient d'ailleurs pas conviés par les modèles qu'ils avaient sous les yeux. La base mycénienne n'a jamais été qu'une plinthe insignifiante qui ne dépassait que de quelques centimètres le niveau du sol ; seul, dans cette colonne, le chapiteau avait de l'importance. L'architecte a donc négligé ce mince plateau, qui lui était devenu inutile ; il s'est contenté de prendre en main, si l'on peut ainsi parler, le fût mycénien, et de le renverser, de le retourner. Celui-ci avait en bas son plus faible diamètre ; son sommet s'élargissait pour offrir sous l'architrave sa plus large section. C'est le phénomène inverse qui se produit quand la colonne est taillée dans la pierre : elle est alors plus grosse près de terre que là où elle rencontre le chapiteau. Pourquoi l'on a pris ce parti, c'est ce qu'il est aisé de comprendre. Si l'on remplace le bois par la pierre dans la colonne, c'est pour que celle-ci soit plus apte à porter un poids plus lourd ; il faut que la forme à donner au fût soit calculée de façon à le rendre aussi stable que possible. Or, c'est la forme conique qui assure au montant la stabilité la plus parfaite ; comme l'œil le devine et comme le démontre la statique, le cône a une assiette plus ferme que le cylindre qui lui serait comparable. La première colonne dorique fut donc un tronc de cône, que l'on coupa loin du sommet ; on lui donnait ainsi une stature courte et trapue qui en augmentait la force de résistance (fig. 197). Dans la colonne du vieux temple de Corinthe, la proportion de la hauteur au plus grand diamètre du fût est, à peu de chose près, comme quatre est à un ; la colonne n'a guère, comme on dit, plus de quatre diamètres[2]. Cette colonne est monolithe, comme le tronc d'arbre auquel elle succède. Il en est de même à Syracuse, dans le temple dit d'Artémis, qui, lui aussi, est fort ancien (pl. XIII).

Étant données la rigidité de la pierre et la forme que prend la colonne, il n'était plus nécessaire qu'il y eût, sous le chapiteau, autant

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 515-529.
2. La proportion exacte est, pour les colonnes des façades, 1 : 4, 2, et pour celles des grands côtés, 1 : 4, 4 (Dœrpfeld, *Der Tempel in Korinth*, *Athen. Mitth.*, 1886, p. 304).

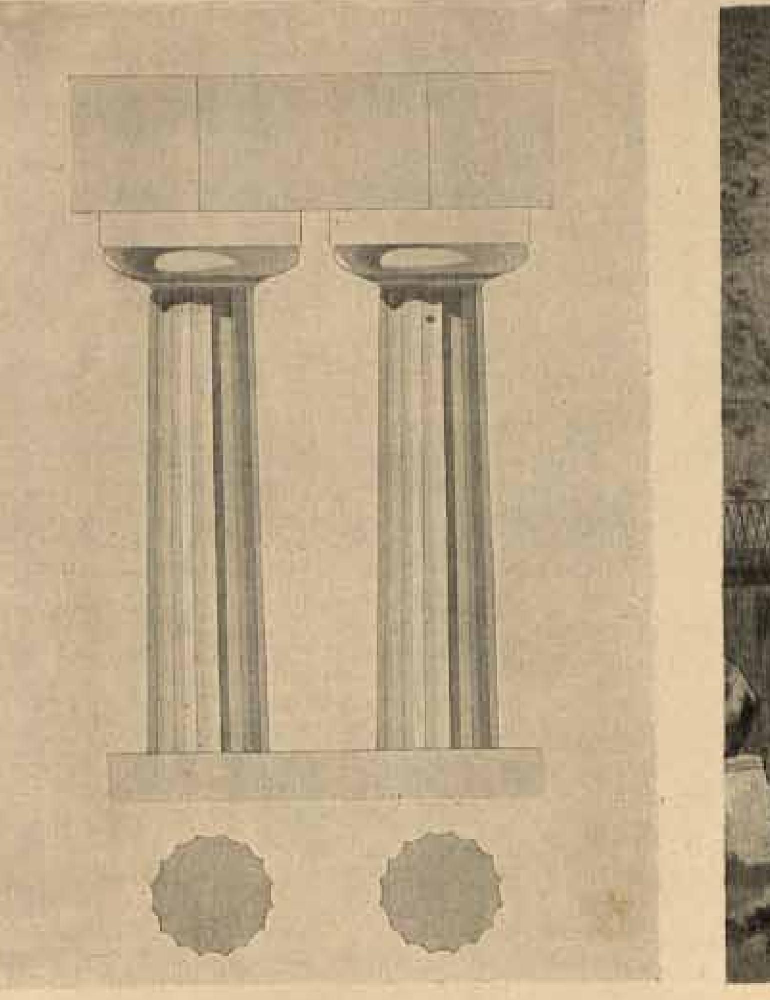
de matière que dans la colonne de bois ; mais, d'autre part, il n'eût pas suffi que la colonne, qui s'effilait en montant, retrouvât, au moyen du chapiteau, le diamètre qu'elle avait à son pied ; il fallait que la partie supérieure de ce chapiteau eût la forme d'une table qui épousât dans toute sa largeur la face inférieure de l'architrave : ce fut le rôle de l'*abaque*. Pour relier cet abaque au fût, plus dégagé par le haut qu'il



197. — Angle du portique d'un temple périptère. Croquis théorique.

ne l'était antérieurement, on dut amplifier la courbe de la moulure interposée, de ce tore ou coussin, l'*échinos*, que nous avons déjà vu apparaître, au même endroit, dans la colonne mycénienne. On obtint ainsi un chapiteau qui, tout en se composant des mêmes membres que celui de cette colonne primitive, s'évase plus hardiment, offre un profil plus ferme et plus noble (pl. XIII).

Si la colonne de bois ne pouvait porter qu'une architrave de bois, la colonne de tuf appelait, de même façon, un entablement lapidaire.



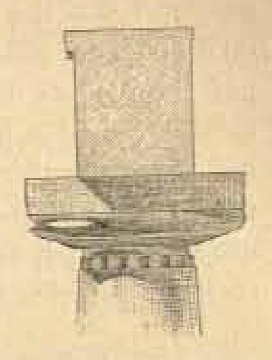
LE TEMPLE D'ARTÉMIS A SYRACUSE

COLONNES RESTAURÉES (D'après Serra di Falco.)

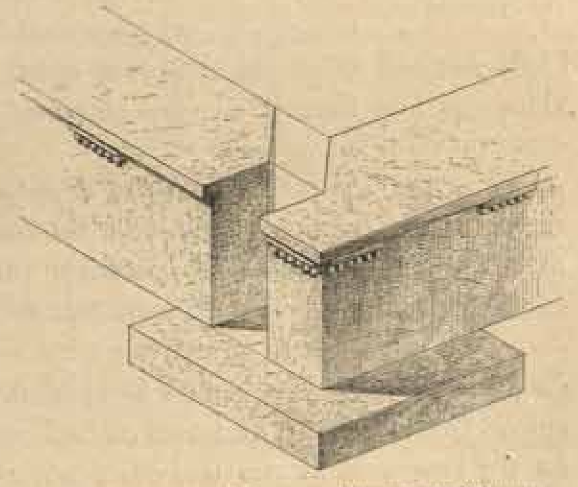
ÉTAT ACTUEL DES COLONNES (D'après une photographie.)

C'est de longs blocs de tuf, vraies poutres de pierre, qui feront désormais fonction d'architrave (fig. 198).

Mais l'*architrave* ou *épistyle*, en passant du *mégaron* au temple périptère, a subi un notable changement de condition. Dans le vestibule du *mégaron*, si l'architrave s'appuyait, en son milieu, sur deux colonnes (fig. 177), elle portait, aux deux bouts, sur les murs latéraux, où elle venait s'encastrer dans la maçonnerie (fig. 179). Ces murs, elle ne peut plus les avoir pour soutien dans le temple, où le portique est indépendant de la cella, et, au lieu de régner seulement sur la façade, elle court sur les quatre côtés du bâtiment, au-dessus de la colonnade. A chacun des coins de l'édifice, deux architraves se rencontrent, dont les extrémités ne peuvent poser que sur la colonne d'angle (fig. 199). Elles ne s'y assemblent pas comme le feraient des pièces de bois; elles ne sont que juxtaposées, par leurs faces terminales; mais elles le sont avec le bénéfice d'une coupe de pierre qui permet aux deux architraves concurrentes d'être représentées sur l'abaque par des surfaces sensiblement égales. Cette coupe offre en même temps l'avantage de rendre, grâce à ses angles rentrants et sortants, le contact plus parfait entre les deux tranches contiguës.



198. — L'architrave sur l'abaque. Croquis théorique.



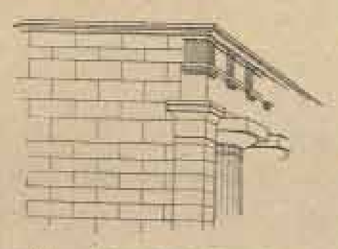
199. — Rencontre de deux architraves sur l'abaque de la colonne d'angle. Croquis théorique.

A l'architrave était superposée la frise, dont nous avons eu ailleurs l'occasion d'indiquer l'origine et la fonction[1]. Celle-ci, dans tout son développement, sur les quatre côtés du *ptéroma*, est ornée de *triglyphes*, que séparent des champs rectangulaires, appelés *métopes*.

La frise était surmontée par la corniche, qui a pour destination de

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, 697-698, 711-714, 722-723.

porter le comble et de rejeter à distance les eaux pluviales. Là encore, l'architecte a fait œuvre d'art en tirant parti des formes de la charpente primitive qui encadrait et soutenait les terres du toit; il lui a donné un heureux aspect par la proportion qu'il ménage entre les différentes moulures dont il a composé cet ensemble, entre la hauteur et le relief qu'il assigne à chacune d'elles; en faisant correspondre les *mutules* posés au-dessus des triglyphes aux *gouttes* qui sont placées sous ces mêmes triglyphes, il a mis dans sa corniche un mouvement et un rythme qui en ont singulièrement augmenté l'effet. Mutules et gouttes, comme nous l'avons démontré dans une précédente étude, sont un souvenir des chevilles qui, dans l'entablement de bois, assujettissaient les planchettes employées à servir de couvre-joints[1]; ici, les uns comme les autres ne jouent plus qu'un rôle purement décoratif.



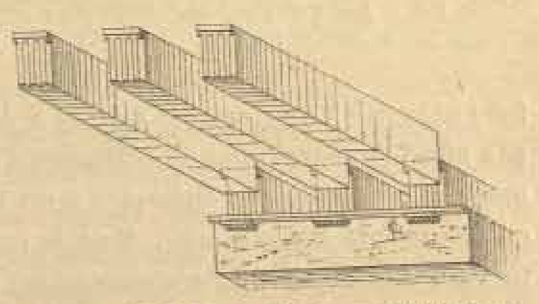
206. — Temple de Poseidon, à Pæstum. Angle et côté du pronaos.

Les membres de cet entablement rappellent les pièces de charpente qui portaient une couverture horizontale dans les habitations mycéniennes du type le plus développé, le plus avancé[2]. Les triglyphes y occupent, dans la frise, la place du revêtement décoré qui protégeait les têtes de solive placées sur l'épistyle; aux vides qui existaient entre ces extrémités des solives, vides que l'on fermait par des planches ou des plaques de pierre, correspondent les *métopes*.

De même que les solives dans le *mégaron*, les triglyphes n'apparaissent jamais, autour de la cella du temple hexastyle, que sur les murs des fronts antérieur et postérieur (fig. 181, 182); la série ne se continue pas sur les côtés du naos (fig. 200). On les voit au contraire, dans tous les temples, former une série continue sur les quatre faces du portique, aussi bien sur les faces latérales que sur les deux frontispices. Que font-ils là, comment en expliquer la présence à cette place? Ils n'y représentent pas une charpente réelle, où le bois serait mué en pierre. C'est ce qu'il est facile de démontrer. Les pièces de la charpente qui viennent s'appuyer sur l'entablement du portique ne l'atteignent qu'au-dessus de la frise, à la hauteur de la corniche (pl. VI, 1). De plus, les pièces de la charpente ne traversent pas ce mur; le système de madriers qui la constitue ne s'annonce, à l'extérieur, par aucun signe;

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 715-718.
2. *Ibid.*, t. VI, pl. XI.

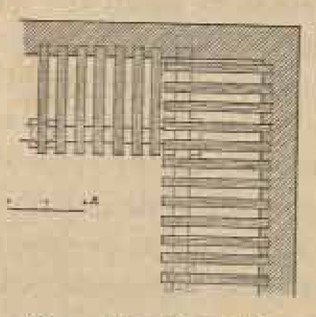
c'est à l'intérieur seulement qu'il a laissé sa trace, dans les entailles où s'inséraient les bouts des solives (pl. V). D'ailleurs, à remonter au temple de bois, tel qu'a pu être l'Héræon primitif, où prendrait-on les solives qui auraient franchi le vide du portique pour aller montrer leurs têtes au dehors? Dans ce temple, le portique ne devait être recouvert que par des madriers, comme il ne l'est, dans le temple de pierre, que par de simples dalles. Enfin, il ne faut pas oublier que l'entablement du *ptéroma* n'est pas posé à la même hauteur que celui du *naos*. Si donc, par hypothèse, on s'obstine à considérer les triglyphes de la frise du portique comme les terminaisons des solives de la charpente d'autrefois, que l'on essaye de restituer ces solives, de les projeter, sur la façade, dans la direction du sanctuaire! Elles ne correspondront pas aux triglyphes de la frise du pronaos; or ceux-ci, comme nous l'avons prouvé en nous reportant au vestibule de la maison mycénienne, répondent aux bouts des solives qui supportaient la couverture de ce vestibule; ils sont les seuls qui soient en mesure de faire valoir leurs droits à être regardés comme les représentants de ces solives. Que si l'on fait, par exemple pour le temple de Bassæ, l'opération que nous avons indiquée, on découvre que ces solives supposées iraient tomber sur le haut des triglyphes du pronaos (fig. 204). Elles ne peuvent donc être le prolongement de celles dont l'extrémité est figurée par ces mêmes triglyphes. Il y a là une réduction à l'absurde dont il est difficile de récuser la valeur.



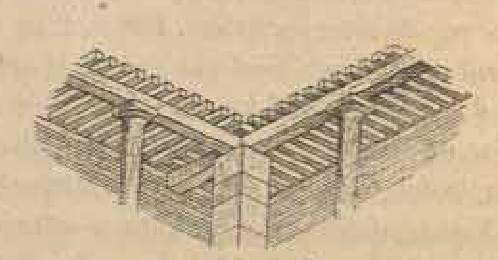
204. — Temple de Bassæ. Prolongement théorique des triglyphes du portique sur ceux du mur de fond du pronaos.

Une dernière remarque, qui achève la démonstration. Dans tous les temples doriques grecs, à chacun des angles de la frise du portique, il y a un triglyphe; or le portique à couverture de bois ne comportait pas à cette place une solive posée de manière à fournir la donnée du triglyphe d'angle. C'est ce dont il est aisé de s'assurer en restaurant un portique mycénien, tel que celui qui régnait autour de la cour du palais de Tirynthe; nous le montrons en plan (fig. 202) et en perspective (fig. 203). Ce triglyphe d'angle, on n'aurait pas réussi sans peine à l'obtenir, dans la construction en bois, comme le fera comprendre le diagramme ci-contre, qui présente, pour la charpente du

portique de l'Héræon, deux modes différents de restitution (fig. 204). La première disposition, celle qui est indiquée à gauche, est la plus simple, celle que l'on peut appeler la disposition normale ; mais elle ne fournit pas de triglyphe d'angle. Pour obtenir ce triglyphe, il aurait

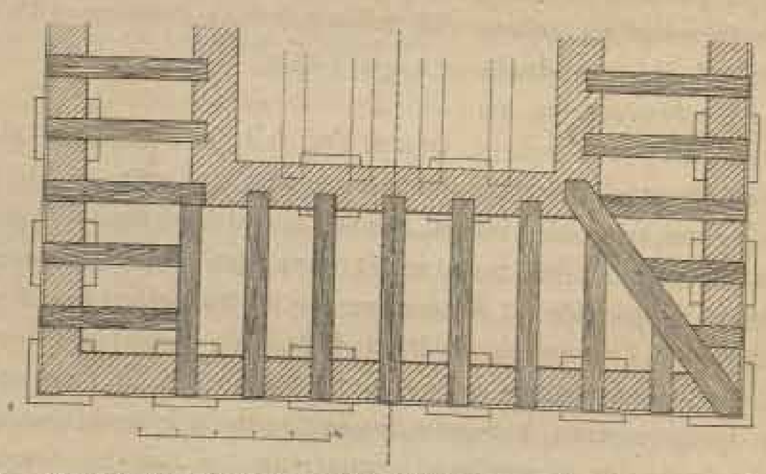


202. — Angle d'un portique mycénien. Plan.



203. — Angle d'un portique mycénien. Vue perspective.

fallu recourir à celle qui est figurée à droite. Sans doute elle n'aurait pas offert au charpentier de difficultés d'exécution qui pussent l'arrêter ; mais, si on essaye de l'appliquer à un temple réel, tel que l'Héræon, on hésite fort à croire que, dans la pratique, ce parti ait jamais été pris par l'architecte. Le plafonnage qui en résulterait donne un arran-



204. — Deux dispositions possibles de la charpente du portique de l'Héræon. Plan.

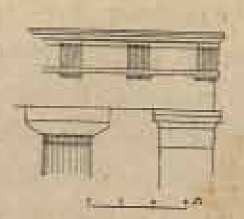
gement disgracieux, que l'on n'est vraiment pas en droit d'attribuer au constructeur grec, quand on se reporte au type, partout le même, des plafonds qui se sont conservés dans quelques-uns de ses temples.

La conclusion que suggèrent ces observations, on l'a déjà devinée. La modénature qui caractérise l'entablement dorique a ses antécédents et ses origines dans le système de la construction en bois ; mais elle ne

résulte pas d'un emprunt direct, d'une reproduction servilement fidèle. C'est par le seul effet d'une transcription très libre, d'une transcription intelligente, que les éléments de la charpente primitive sont rappelés dans le temple de pierre, où ils sont sans contact ni attache avec le système de la charpente réelle. Là, l'architecture du pronaos a pour principe l'imitation figurative du frontispice, qui, au cours de l'âge héroïque, signalait à tous les yeux la maison des princes héréditaires, protecteurs de la cité. Par leurs dimensions, les édifices de cette importance, où se réunissaient, pour les délibérations et les fêtes communes, tous les chefs de famille, exigeaient l'emploi d'un puissant épistyle, lancé au-dessus d'un large vestibule ouvert par devant, et cet emploi impliquait la disposition où la frise se partage en triglyphes et en métopes. Ces formes, par là même, contribuaient à caractériser la demeure royale. C'est ce qui explique qu'on ait tenu à les conserver dans le temple, auguste demeure de la divinité, et que l'on en ait même étendu l'application à des parties du monument où aucune nécessité de construction ne paraissait en appeler la présence. On ne s'est pas contenté de les garder sur les fronts des deux pronaos, où leur place était tout indiquée, de par la tradition ; on les a attribuées aussi à l'entablement du portique, où elles figurent à poste fixe et à titre purement décoratif. Nous ne saurions citer un plus curieux exemple de l'indépendance avec laquelle le génie grec a repris les thèmes que lui fournissaient soit les modèles exotiques dont il s'est souvent inspiré, soit son propre passé, ses œuvres d'enfance ou de jeunesse ; il a toujours été inventif et créateur, jusque dans l'imitation.

Cette alternance des triglyphes et des métopes, lorsqu'elle a pris ainsi, dans le portique, le caractère d'un simple motif d'ornement, est devenue comme le type abstrait de la frise dorique. C'est à ce titre qu'on la retrouve à la fois sur le frontispice et sur les façades latérales d'un édifice tel que le Trésor de Sicyone, vrai temple *in antis* (pl. XIX, 2). Là, si l'on se reporte au type du *mégaron* de faible dimension, que couvraient des solives transversales (fig. 175 et 176), c'est seulement sur les côtés du bâtiment que seraient venues se montrer les solives ; elles n'auraient pas paru sur la façade, et par conséquent n'y auraient pas donné prétexte à l'insertion des triglyphes. Si, dans ce petit édifice, les triglyphes garnissent trois des côtés du bâtiment, c'est que là ils ne représentent aucun élément de construction antérieure ; ils ne sont plus, en haut de ces murs du Trésor, qu'une parure traditionnelle.

Dans cette frise du portique qui n'est plus qu'un décor conventionnel, les métopes sont en général à peu près carrées, sauf dans le voisinage du triglyphe d'angle, où il a fallu parfois, pour placer le motif, élargir ou rétrécir le champ. On avait ainsi créé, par l'emploi et la répétition de la forme carrée, un rythme très particulier, auquel l'œil trouvait de l'agrément. Il n'en est pas de même dans la frise du pronaos des temples hexastyles. Là, très souvent, les métopes sont plus longues que hautes (fig. 205). Cette particularité ne comporte qu'une explication. Sur le front de la cella, les triglyphes répondent à une ancienne disposition de charpente; or, dans cette charpente, les intervalles que laissaient entre eux les bouts des solives étaient originairement barlongs, comme dans la frise d'albâtre à Tirynthe. La forme barlongue a passé, tout naturellement, dans les premières frises où la pierre a remplacé le bois, et, par habitude, on l'a encore parfois reproduite quand on était déjà loin du temps où s'est opérée cette substitution.



205. — Angle du pronnos du temple de Poseidon, à Pæstum.

Dans les plus anciens temples, l'entablement offre une hauteur qui ne laisse pas de surprendre l'œil; dans le temple de Poseidon, à Pæstum, il forme les trois septièmes de la hauteur totale, jusqu'à la naissance du toit (fig. 206). Avec le temps, cette hauteur diminuera; elle est beaucoup plus faible dans les édifices postérieurs. Le goût, devenu plus fin, a pu trouver plus d'agrément à des proportions différentes; mais la raison principale de ce changement, il faut surtout la chercher dans une préoccupation à laquelle ont dû obéir ceux qui ont construit les premiers temples de pierre. Les supports de la colonnade extérieure n'étaient pas, comme ceux qui se dressaient dans les vestibules, entre les antes, reliés par des architraves aux murs de la cella. Ils ne se tenaient debout que par leur propre poids, et l'on était fondé à craindre que le moindre ébranlement ne les couchât à terre. Il était naturel que, pour en accroître la stabilité, on eût l'idée de les charger par en haut, comme on ferait des quilles sur la tête desquelles on placerait un gros poids. Ce résultat, on l'obtint en posant, sur les chapiteaux, un entablement très haut, et, par suite, très lourd. A l'user, on découvrit que l'on avait dépassé la mesure. Grâce aux précautions prises, au soin avec lequel étaient ajustés les tambours, la colonne était stable par elle-même. On crut donc pouvoir, cette constatation faite, alléger le couronnement de l'édi-

fice et lui donner ainsi une apparence moins massive et plus élégante.

Au-dessus de l'entablement, sur les deux petits côtés du temple, sur ses deux façades, un mur s'élève, en forme de triangle isocèle, où viennent s'appuyer et s'insérer les pièces principales de la charpente qui soutient le comble répartisseur des eaux (pl. VI, 2 et 3); c'est ce que l'on nomme le *fronton* (ἀετός). La corniche qui, en raison du service qu'elle rend, est partout indispensable, se continue en se simplifiant,



206. — Temple de Poseidon, à Pæstum. Vue de la cella.

sur les rampants du fronton; mais elle y est seule; dans le cadre très saillant qui cerne et qui protège ce tympan, rien qui rappelle la charpente : ni modillons, ni triglyphes, ni mutules (pl. VII, D). C'est que, du temps où le comble des bâtiments, tout entier fait de bois, se terminait par une terrasse, ce mur n'existait pas[1]. Dans les édifices de

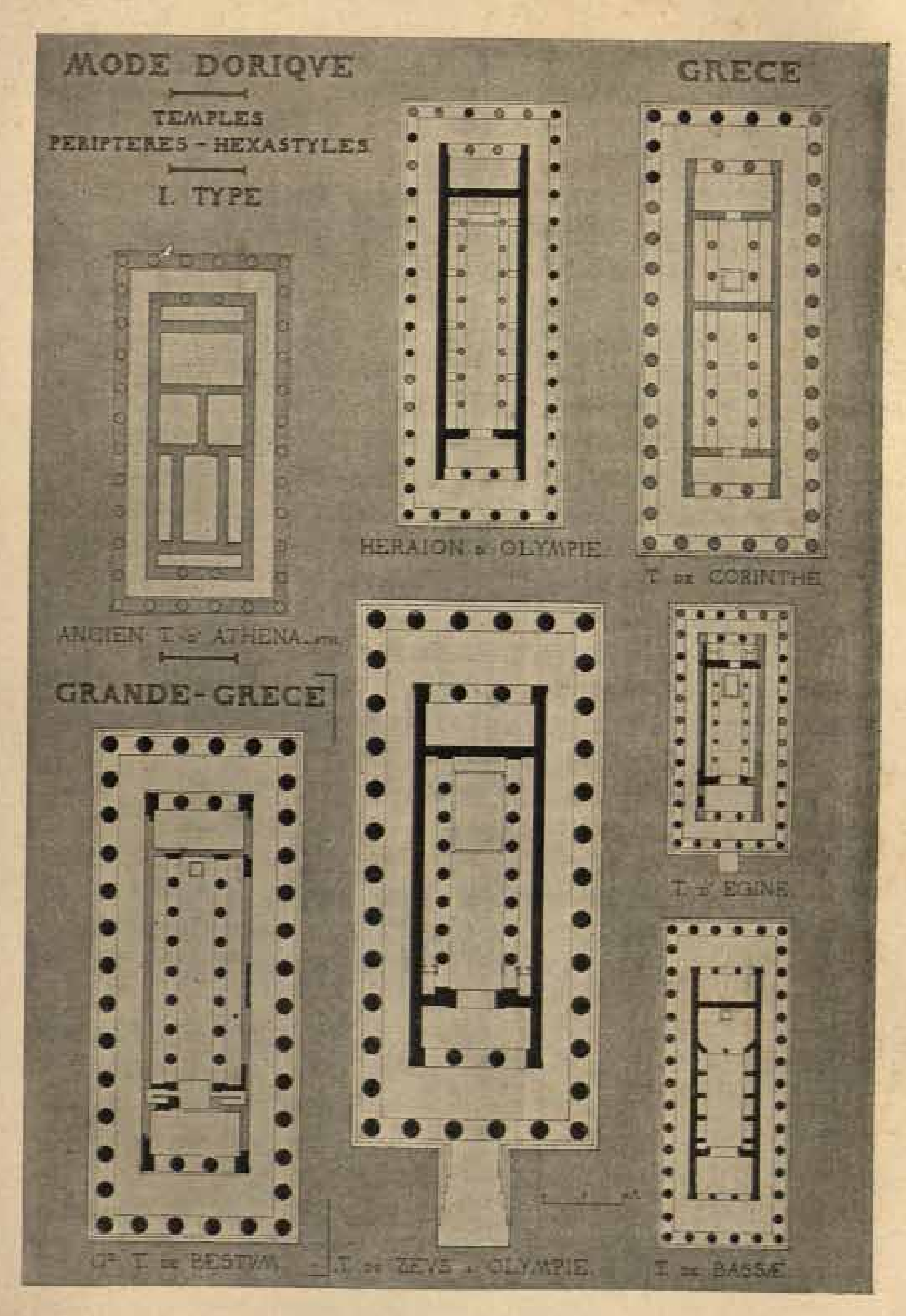
1. On pourrait objecter que le temple d'Héra, dont toutes les parties hautes étaient en charpente, paraît avoir eu, à en juger par le grand acrotère dont les fragments ont été retrouvés, deux frontons, dressés en avant d'un toit à double pente; mais il est probable que ce toit et ces frontons n'appartenaient pas à la construction primitive. L'édifice était trop ancien pour qu'il n'ait pas été nécessaire d'y entreprendre, plus d'une fois, des travaux de réparation qui ne laissèrent pas d'altérer, dans une certaine mesure, le caractère du bâtiment. De même que l'on y remplaça, les unes après les autres, les colonnes de bois par des colonnes de pierre, lorsque l'on eut à refaire la toi-

Mycènes, point de frontons. Au contraire, les zones horizontales de l'entablement y offraient, déjà très nettement caractérisées, les formes que nous connaissons par l'architecture classique; ces formes, on les a conservées, en les adaptant à d'autres matériaux, dans le temple de pierre. Le fronton, tel que nous le connaissons, avec le caractère et la disposition qu'il présente dans les édifices de l'âge classique, appartient en propre au temple de pierre; voilà pourquoi aucun indice n'y trahit les survivances que nous avons signalées dans l'architrave, la frise et la corniche.

On sait quel parti le statuaire grec a tiré du fronton, lorsque l'architecte lui en a livré le champ, lorsqu'il l'a convié à y grouper, haut placées au-dessus de la colonnade et de la puissante corniche, magnifiquement encadrées dans une riche bordure, les images des dieux et des héros. Là même où le fronton est resté vide, sa large base et ses lignes montantes font à l'édifice le plus majestueux des couronnements. Le regard du spectateur, après être parti de l'ample et ferme soubassement, après avoir suivi dans leur mouvement ascensionnel les robustes colonnes, après s'être promené sur le décor varié de l'entablement, s'élève, avec le double rampant, vers le sommet du triangle, et là, dans l'*acrotère*, c'est-à-dire dans la forme ornementale ou dans la figure qui surmonte ce sommet et qui se détache sur le bleu du ciel, il trouve un point d'arrêt et de repos. La même pente se continue sur les façades latérales, jusqu'à la crête du toit, marquée par la longue suite des tuiles faîtières. C'est afin de ménager au temple une couverture tout ensemble plus imperméable à l'eau et plus durable que l'on a eu recours au toit à double versant; mais ce toit avait aussi l'avantage de mieux terminer l'édifice que ne le faisait la terrasse, de lui donner un aspect plus noble et plus fier.

Entre ce toit, tout entier garni de tuiles d'argile qui deviendront plus tard des plaques de marbre, et la terrasse rustique des bâtiments mycéniens, avec sa pente à peine sensible, il a dû y avoir un autre mode de couverture, un type intermédiaire, la terrasse à deux versants inclinés vers les façades latérales, type qui est né quand l'industrie du potier, en se développant, a permis au constructeur d'user de

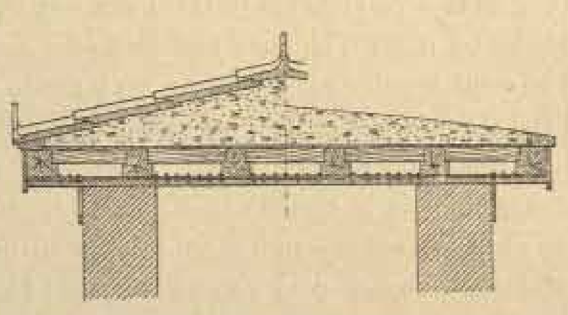
ture, usée par le temps ou détruite par un incendie, on lui donna la disposition qui, dans l'intervalle, était devenue d'un usage courant. A la terrasse on substitua, peut-être après certains tâtonnements, le toit à deux versants, auquel correspondaient, sur les façades, les frontons que surmontaient les acrotères en terre cuite peinte; ceux-ci sont au plus tôt du VIIe siècle (DŒRPFELD, dans *Olympia*, t. II du texte explicatif, p. 36).



LES TEMPLES DORIQUES

ÉTUDE COMPARATIVE DES PLANS REPRÉSENTÉS A LA MÊME ÉCHELLE

la tuile (fig. 207, à droite). C'est entre la fin de l'âge achéen et le VII[e] siècle que s'est accompli ce progrès. Dès que l'on eut la tuile, on ne manqua point de l'employer à couvrir les terrasses, pour mieux protéger la terre battue qui les constituait, et, du même coup, on en releva les pentes, afin de rendre plus rapide l'écoulement des eaux; alors aurait commencé de se dessiner sur les façades principales le mur du fronton. L'expérience ne tarda point à suggérer un perfectionnement du système; on reconnut qu'il était inutile d'imposer aux murs et aux autres supports le fardeau d'un épais matelas d'argile, et l'on en vint à poser directement les tuiles sur les bois de la charpente, sur des chevrons recouverts d'un lit de voliges. Alors même que c'était là le procédé généralement employé pour constituer la toiture, on en revint parfois, dans des travaux qui exigeaient une exécution rapide, à la méthode primitive. En 323, Athènes décida de reconstruire son enceinte. Nous avons le décret qui fut rendu à cette occasion et le devis des travaux à entreprendre; or il résulte de ce devis que, dans la couverture destinée à couronner cette muraille, les tuiles devaient être posées directement sur un matelas de terre pilonnée (fig. 207, à gauche)[1].



207. — Le système de la terrasse inclinée. A gauche, couverture des murs d'Athènes (Choisy, planche, fig. 3). A droite, diagramme qui représente la terrasse primitive.

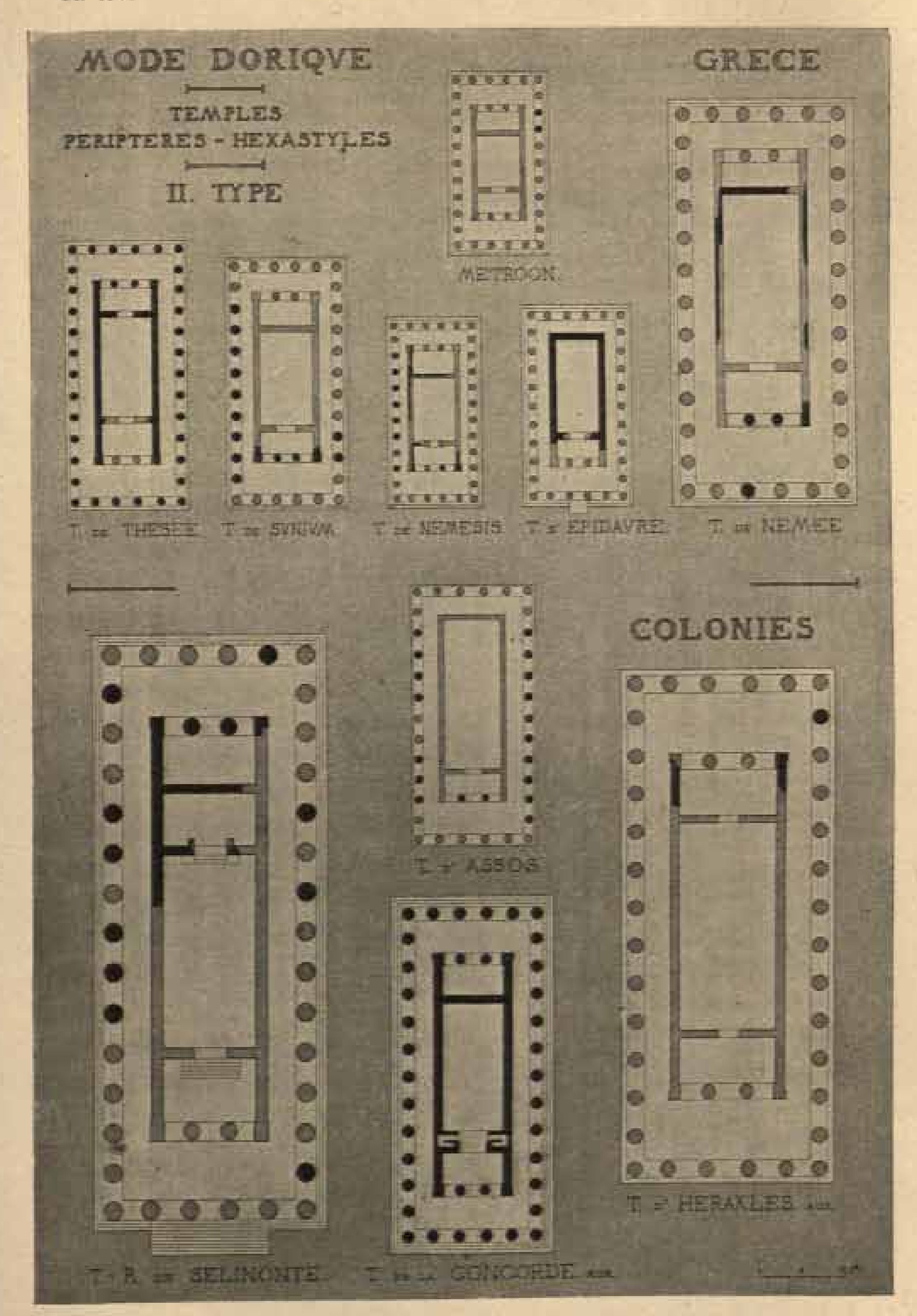
Quand il a créé le temple, l'architecte a trouvé dans le céramiste un auxiliaire ingénieux et fécond en ressources; celui-ci l'aida non seulement à couvrir le temple, mais aussi à en revêtir certaines parties d'une parure qui semblait devoir lui garder éternellement cet air d'élégance et de fraîcheur que le peuple avait voulu donner à cet insigne monument de sa piété. C'est dans les contrées où la qualité de la pierre laissait le plus à désirer que l'on fit de ce procédé l'usage le plus général, qu'il fut appliqué le plus hardiment à la décoration des plus grands temples. Si le principe du temple grec est partout le même, il y a pourtant des différences sensibles entre les temples qui se sont bâtis dans la Grèce propre, à Corinthe, à Olympie, à Égine, à Athènes,

1. Choisy, *Études épigraphiques sur l'architecture grecque*, II, p. 70.

et ceux des colonies lointaines. Les temples de la Grèce d'outre-mer ont été, relativement, plus épargnés par le temps. En dehors d'Athènes, il n'est pas de site, sur les côtes de la mer Égée, où se trouvent réunis, en groupes imposants, des édifices aussi bien conservés que ceux de Pæstum et d'Agrigente; mais ce n'en est pas moins les temples de l'Attique et du Péloponnèse que nous considérerons comme les vrais types du monument qui a été le chef-d'œuvre du génie plastique de la Grèce. Le plan y est plus clair et plus rationnel; les proportions y sont plus harmonieuses; la matière y est plus belle et le détail plus soigné. C'est là, et là seulement, que l'on rencontre des édifices où, comme dans le temple de Zeus à Olympie et surtout dans le Parthénon, le statuaire ait prêté son concours à l'architecte pour peupler de figures vivantes tous les champs où celles-ci pouvaient trouver place. Ce n'est d'ailleurs pas cela seul qui distingue les temples que l'on peut appeler excentriques; on y relève, soit dans le plan, soit dans l'élévation, des variantes qui attestent les efforts que le génie grec s'est imposés pour donner à chacun de ses ouvrages, tout en conservant l'ensemble de la donnée traditionnelle, un caractère personnel. Nous ne saurions entreprendre de relever ici toutes ces particularités. Le meilleur moyen d'en rendre sensible l'importance, c'est d'appeler l'attention sur les planches où nous avons réuni, réduits tous à la même échelle, les plans de vingt-neuf temples grecs (pl. XIV-XVIII). Ces planches nécessitent quelques brèves explications.

La première (pl. XIV) groupe les temples qui appartiennent à ce que nous appelons le *premier type*. C'est celui qui rappelle le plus fidèlement le *mégaron* et qui en est le plus directement issu; il est caractérisé par le portique qui l'enveloppe et par les six colonnes que présentent ses façades principales, par son double pronaos et par sa double colonnade intérieure. Celle-ci est double aussi en hauteur. Dans tous les temples de cette catégorie, sauf à Bassæ, il y a superposition de deux ordres, celui d'en bas servant à soutenir le plancher d'une galerie qui régnait sur les deux grands côtés de la cella, galerie à laquelle on accédait souvent par des escaliers dont les amorces sont restées visibles dans plusieurs édifices[1]. La colonne de l'ordre supérieur est, à travers l'architrave, comme le prolongement du fût de l'ordre inférieur; elle en continue les lignes. C'est du moins ce qui a été con-

1. Il y a notamment des traces de ces escaliers dans le temple de Zeus à Olympie, dans le temple de Poseidon à Pestum, et dans trois temples d'Agrigente : le temple de la Concorde, le temple de Junon Lucine et le temple d'Esculape.

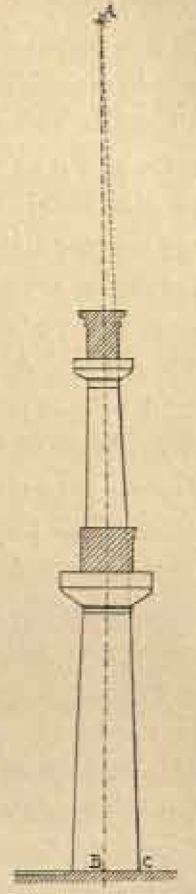


LES TEMPLES DORIQUES

ÉTUDE COMPARATIVE DES PLANS REPRÉSENTÉS A LA MÊME ÉCHELLE

staté dans le temple de Poseidon à Pæstum, le seul temple où quelques-unes de ces colonnes soient encore en place (fig. 208)[1]. Il est probable qu'il en était de même partout; mais ailleurs le petit ordre ne s'est retrouvé qu'à l'état de débris gisant sur le sol.

On ne compte guère que huit temples doriques qui soient divisés en trois nefs par un ordre intérieur, les six temples hexastyles figurés dans cette page et le Parthénon, ainsi que le temple T de Sélinonte, qui sont octostyles. Si nous avons rattaché à ce groupe le vieux temple d'Athéna, dans l'Acropole, c'est que l'état dans lequel y ont été retrouvées les maçonneries laisse planer des doutes sur la disposition interne de la cella. Les deux murs par lesquels est bordée la pièce oblongue qui fait suite au pronaos oriental semblent avoir été faits pour porter des colonnes; peut-être y en avait-il deux de chaque côté, comme il y en a quatre à Corinthe dans la salle qui forme la partie antérieure et principale du naos (pl. XIX).



208. — Pæstum. Temple de Poseidon. Colonnes de l'intérieur de la cella. Labrouste, p. 8.

Le *second type* (pl. XV et XVI) est celui que constituent les temples, beaucoup plus nombreux, qui n'ont pas de colonnes dans leur cella; ils ressemblent d'ailleurs, pour tout le reste, aux temples du premier type. Pourquoi n'y a-t-on pas conservé une disposition qui, dans la Grèce propre, paraît avoir été transmise par les architectes mycéniens aux constructeurs des plus anciens temples? On ne sait; mais ce qui est certain, c'est que la présence ou l'absence de cette colonnade ne tient pas aux dimensions de l'édifice. Là où manquent ces supports ménagés entre les deux murs, l'établissement de la charpente paraît devenir plus difficile, et voici pourtant le temple R, à Sélinonte, et le temple dit d'Héraclès, à Agrigente (pl. XV), où la cella est aussi large que dans le temple de Poseidon à Pæstum, et où il n'y a point de colonnade intérieure. Voici, d'autre part, le temple de Thésée et celui d'Égine, qui sont plus petits et qu'il était aisé de couvrir, l'un et l'autre, sans le secours de ces points d'appui; ceux-ci font défaut dans le temple de Thésée, tandis que nous les trouvons dans le

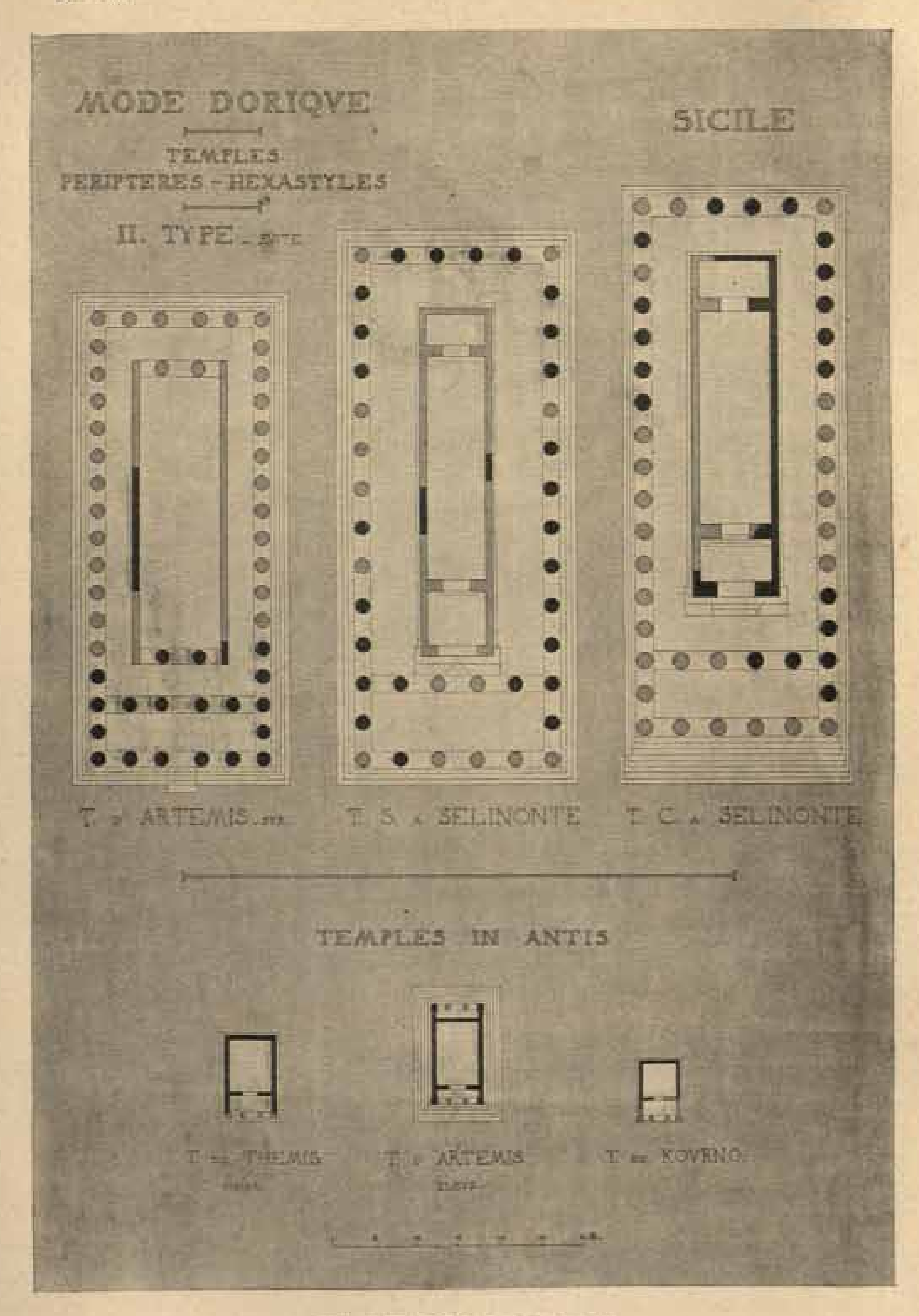
1. Labrouste, *Temples de Pæstum*, in-f°, 1877, p. 8, avec figure dans le texte.

temple d'Égine. Ce qui frappe, au premier coup d'œil que l'on jette sur tous ces plans, c'est, outre la disposition périptère, qui est partout adoptée, le fait que tous ces temples, quelle qu'en soit la grandeur, sont uniformément composés, à l'extérieur, d'éléments semblables. Ceux-ci, sur la façade tout au moins, sont toujours, à deux exceptions près, en même nombre, et ce nombre ne varie, sur les côtés, que dans de très faibles limites. L'aire du temple d'Égine ne représente à peu près que le cinquième de celle du temple de Zeus à Olympie; or le temple d'Égine a, comme le grand temple d'Olympie, six colonnes en frontispice et il n'en a qu'une de moins sur le côté. Ces éléments grossissent ou diminuent, suivant la dimension que l'architecte a voulu donner à son œuvre; mais ils gardent toujours entre eux le même rapport. Cette constance avec laquelle l'architecture grecque s'attache à reproduire ainsi un type toujours le même est un de ses caractères originaux; tout son système de proportions en découle.

A propos des temples coloniaux, nous signalons quelques-unes des singularités que présentent certains de ces temples du second type; d'autres seront relevées en leur place, lorsque nous dresserons, par siècle et par pays, la liste des édifices qui représentent l'évolution de l'architecture dorique. Sur une feuille à part (pl. XVII), nous avons rapproché les deux seuls temples de cet ordre qui aient, sur leurs façades principales, huit colonnes au lieu de six, le Parthénon et le temple T de Sélinonte, qui diffèrent d'ailleurs à tant d'égards. Cette addition de deux colonnes sur le frontispice n'a pu être motivée que par le désir de donner à cet ensemble un aspect plus grandiose. C'est à une préoccupation du même genre que l'on doit attribuer l'étrangeté du plan de ce *Temple des Géants*, à Agrigente, que l'opulente cité n'a pas eu le temps ni les moyens de terminer (pl. XVIII). Si nous l'avons fait entrer dans cette série, c'est pour rendre sensible la diversité infinie des créations de l'architecte grec.

On remarquera, en jetant les yeux sur la suite des temples périptères, que les colonnes des côtés y sont, le plus souvent, en nombre impair. Ce nombre varie de onze dans un temple d'Épidaure et dans le Métroon d'Olympie, à dix-sept, chiffre qui n'est atteint que dans le Parthénon et dans le plus grand temple de Sélinonte.

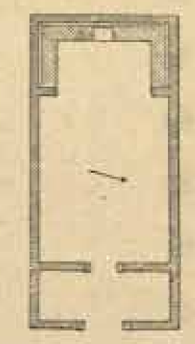
Nous avons ajouté, comme en marge de ces dessins (pl. XVI et XVIII), les plans de quelques temples *in antis*, d'un temple *prostyle*, et de deux temples *monoptères* sur plan barlong ou carré. Le type du temple *in antis* est celui que nous étudierons dans les *Trésors*. Un édifice récemment



LES TEMPLES DORIQUES

ÉTUDE COMPARATIVE DES PLANS REPRÉSENTÉS A LA MÊME ÉCHELLE

découvert à Sélinonte en offre une curieuse variante (fig. 209). Point de colonnes entre les antes; rien qu'une grande salle précédée d'un vestibule. Les deux murs transversaux, là où la porte les interrompt, se terminent par des antes nettement caractérisées. L'ensemble forme un rectangle de 20m,20 de long sur 9m,69 de large. Ce vaisseau a l'orientation qui est d'ordinaire celle des temples, et, d'après la place qu'il occupe en arrière de propylées qui avaient été dégagés peu de temps auparavant, l'auteur de la découverte incline à penser que le bâtiment n'a pu avoir qu'une destination religieuse. Quant au type du temple prostyle, il appartient surtout à l'ordre ionique; mais *temples in antis*, *temples prostyles* et *monoptères* sont de trop faible dimension, et, la plupart au moins d'entre eux, d'époque trop basse pour que l'on puisse songer à y voir les antécédents organiques des grands temples périptères du VIIe et VIe siècle. On n'y cherchera pas plus les prototypes de ces imposants et spacieux édifices que l'on n'a cherché dans les chapelles rustiques semées sur nos plages et parmi nos forêts les modèles en petit des basiliques romanes ou des cathédrales gothiques de nos grandes cités.



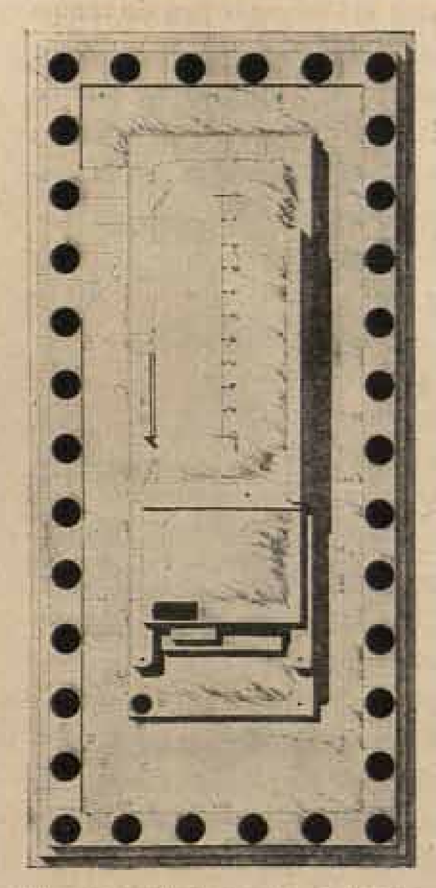
209. — Petit temple à Sélinonte. Plan. *Notizie degli scavi*, 1889, p. 255.

Les temples de Pæstum sont, de tous les temples coloniaux, ceux qui ressemblent le plus aux temples de la Grèce propre. Les différences ne portent que sur des détails secondaires. Le plan du temple de Poseidon est presque le même que celui du temple de Zeus à Olympie. Un des temples, celui que l'on appelle le temple de Déméter, offre une disposition très exceptionnelle : ce temple n'a qu'un seul pronaos, et, dans celui-ci, au lieu de deux colonnes comprises entre les antes, il y a quatre colonnes placées en avant du porche. Deux de ces supports correspondaient aux têtes des murs de la cella, et deux autres à ceux qui se dressent d'ordinaire entre ces saillies de la construction (fig. 210).

A Sélinonte, il y a jusqu'à sept temples, qui forment deux groupes distincts, celui de l'acropole et celui de la colline orientale (fig. 211). Faute de savoir à quelle divinité chacun d'eux était consacré, on a pris l'habitude de les désigner par des lettres[1]; nous nous conformerons à cet usage. C'est à Sélinonte que l'on rencontre comme une pre-

1. Nous avons adopté la nomenclature d'Hittorf, qui, nous ne savons pourquoi, a sauté de D à R. *Architecture antique de la Sicile. Recueil de monuments de Ségeste et de Sélinonte* mesurés et dessinés par J. Hittorf et H. Zanth, 1870, in-4°, avec atlas de

mière esquisse de ce que Vitruve appelle le *pseudo-diptère*, type qu'il déclare n'avoir pas sous les yeux à Rome, mais qu'il définit d'après des édifices ioniques de l'Asie Mineure, un temple de Magnésie du Méandre et un temple d'Alabanda[1]. Ce qui le caractérise pour Vitruve, c'est que le portique y a, avec un seul rang de colonnes, la même largeur que si, comme dans le *diptère*, la colonnade y était double. Cette proportion n'est pas atteinte dans les temples doriques de la Sicile où se marque cette tendance à l'élargissement du portique. L'effet ainsi obtenu était peut-être plus heureux que là où l'architecte avait pris un parti plus absolu.



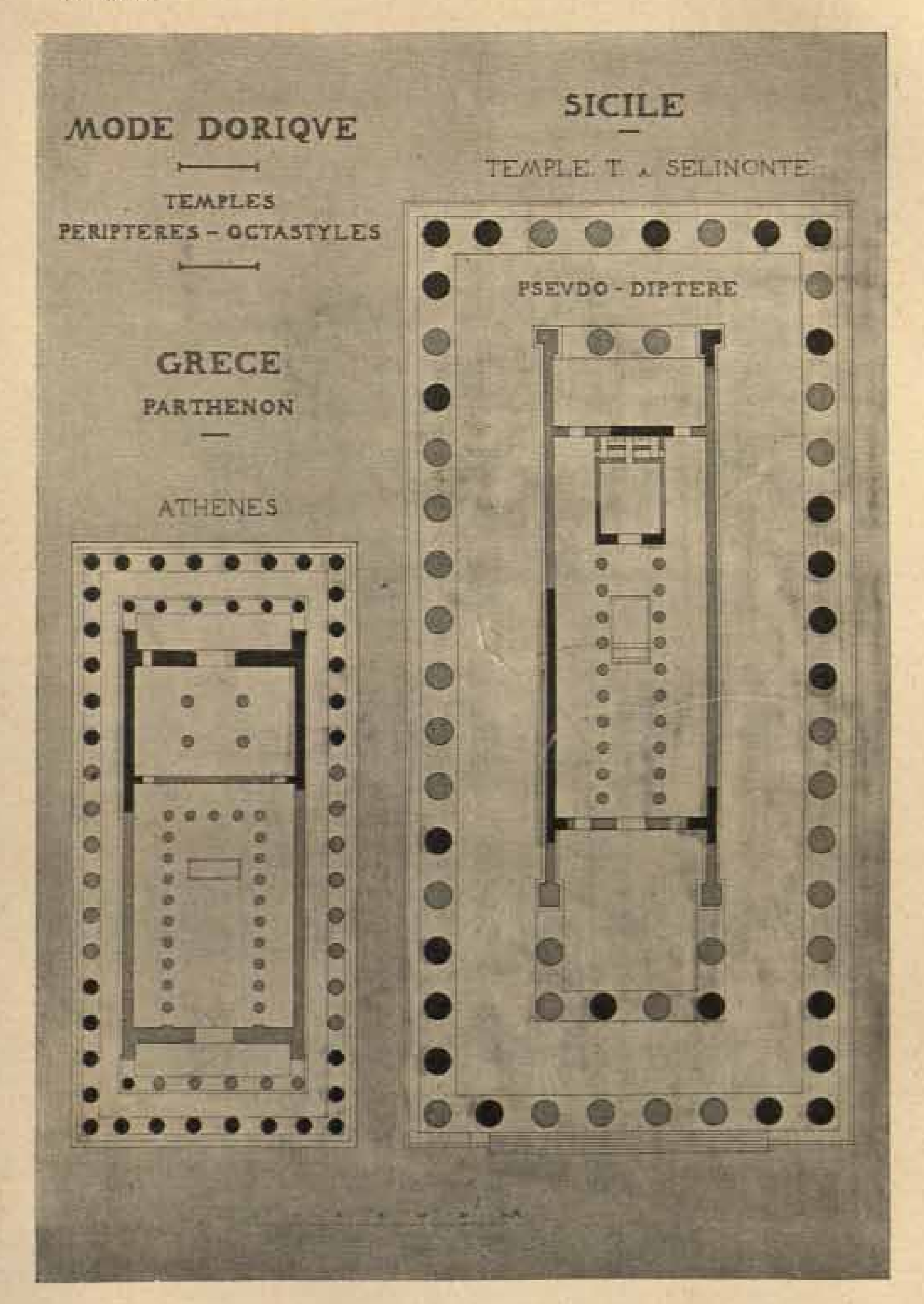
210. — Le temple de Déméter, à Pæstum. Plan. État actuel. D'après Labrouste.

C'est dans le temple T que les colonnes sont le plus écartées du mur de la cella (pl. XVI); mais la tendance à élargir ainsi cet espace se retrouve plus ou moins marquée dans d'autres des temples de cette même ville, ainsi, par exemple, dans le temple D (fig. 212). Vitruve attribue à Hermogène d'Alabanda l'invention du pseudo-diptère, dont il expose la théorie d'après le mémoire où ce maître, un contemporain d'Alexandre le Grand, décrivait les édifices qu'il avait bâtis en Ionie et en Carie; il n'a pas soupçonné qu'Hermogène avait pu trouver dans des monuments antérieurs l'idée de la disposition qu'il a appliquée à l'ordre ionique.

Les ruines de Sélinonte offrent aussi des exemples d'un arrangement singulier, que l'on ne trouve nulle part ailleurs; nous voulons parler de ces deux temples, C et S, où manquent les antes (pl. XVI). Ce qui précède le sanctuaire, c'est un vestibule où l'on accède par une baie dont la largeur est la même que celle de la porte du naos. Ici, plus rien qui rappelle le frontispice du mégaron; on dirait la devanture d'une maison. Ce défaut, l'architecte s'est ingénié

89 planches. D'autres savants, comme Benndorf (*Die Metopen von Selinunt*, in-4°, 1877, suivent, de A à G, l'ordre des lettres de l'alphabet.

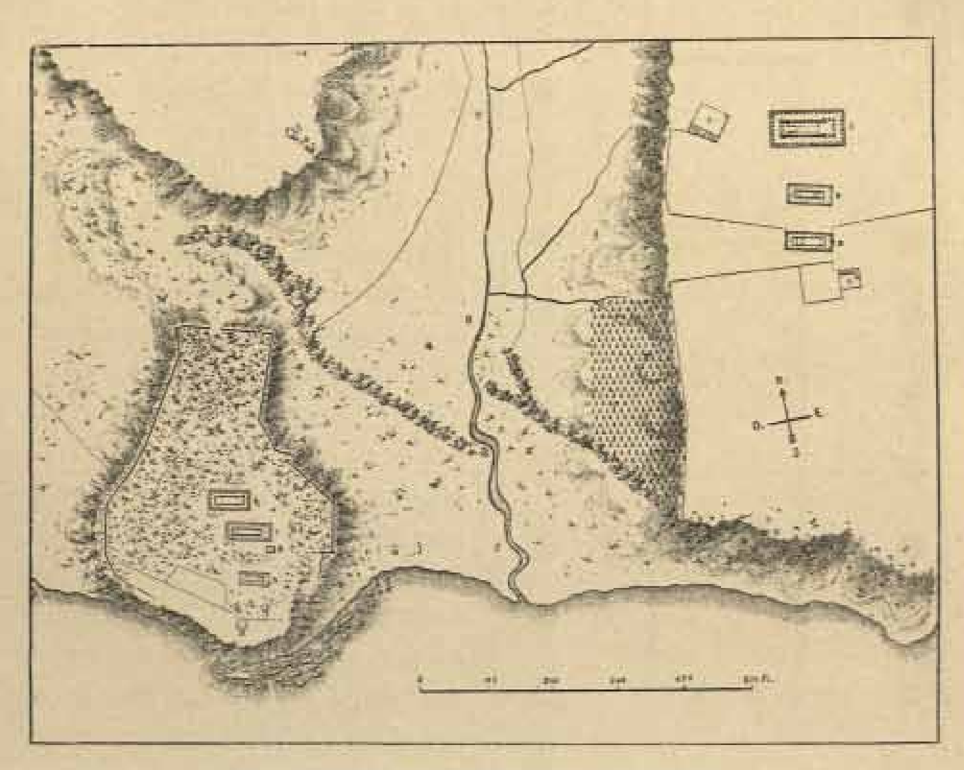
1. VITRUVE, III, II, 6; III, 8-9.



LES TEMPLES DORIQUES

ÉTUDE COMPARATIVE DES PLANS REPRÉSENTÉS A LA MÊME ÉCHELLE

à l'atténuer. Ces colonnes qu'il retirait du porche, il les a, non sans en accroître le nombre, reportées au dehors, dans le péristyle. Sur l'un des petits côtés du rectangle, vis-à-vis de l'entrée, il a élargi le portique et il en a doublé les supports. Il a cru trouver ainsi le moyen de donner à son temple, d'une autre manière, une façade monumentale. Ce même doublement de la colonnade, devant l'entrée, se retrouve dans un temple très archaïque, de Syracuse, dans le temple dit d'Artémis; mais là les



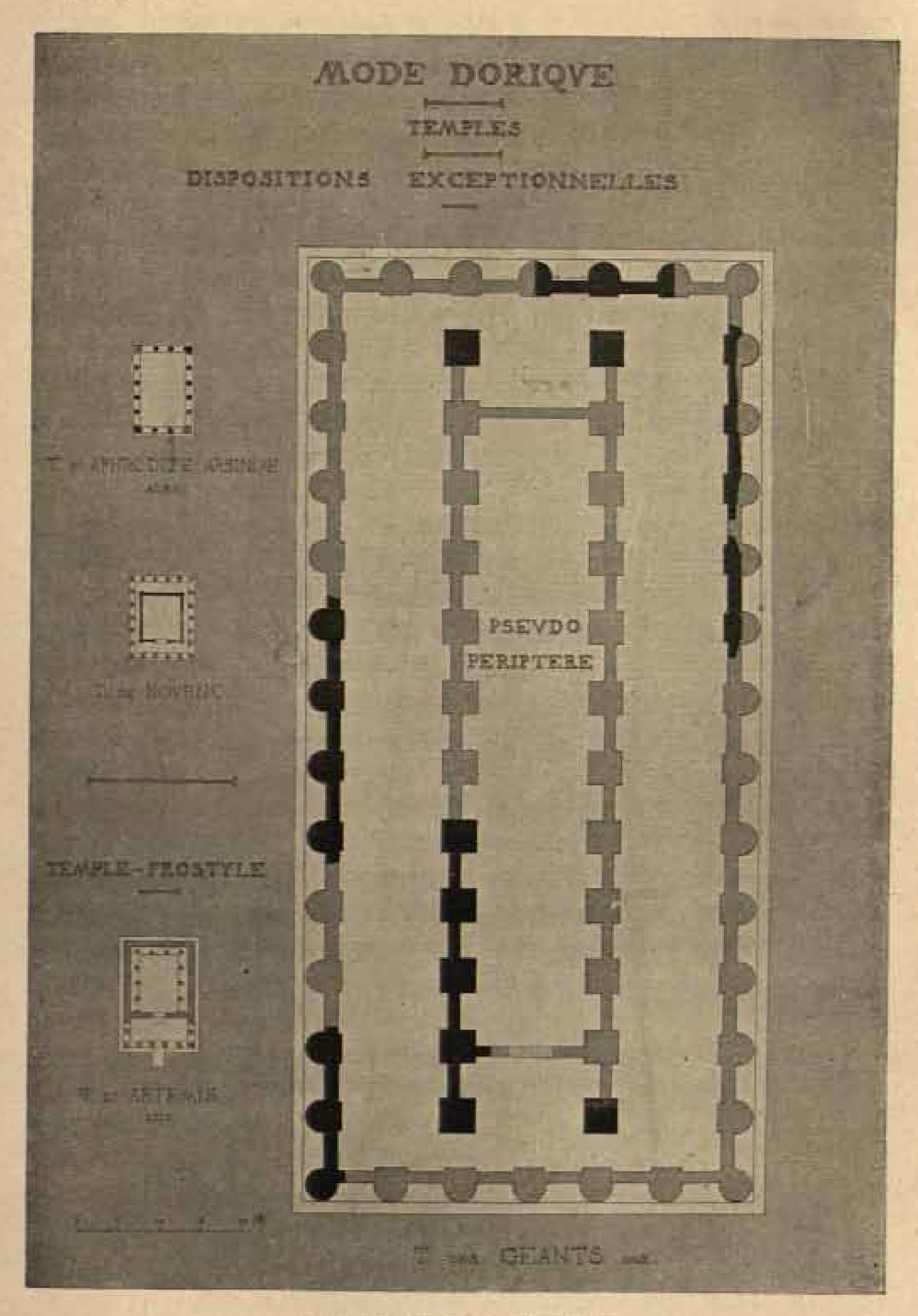
211. — Plan du site de Sélinonte, d'après Hittorf.

extrémités des murs jouent le rôle d'antes (pl. XVI). Sur les trois autres faces, les colonnes ne sont pas plus écartées de la cella que dans les temples périptères de la Grèce propre; mais le doublement de la surface du portique, en avant du pronaos, suffit pour imprimer à l'édifice quelques traits du caractère très particulier qui distingue plusieurs des temples siciliens. En Sicile, il semble que parfois, en arrêtant le plan du temple, on ait eu la pensée que Vitruve prête à l'architecte qu'il regarde comme l'inventeur de l'ordonnance pseudo-diptère. On paraît avoir voulu donner à l'édifice une double destination; le naos restait ce qu'il est partout ailleurs, la maison du dieu; mais le portique s'élargissait pour devenir un promenoir spacieux où toute une foule pouvait

se mettre à l'abri et circuler à l'aise. C'était agréable et commode; mais l'édifice y perdait certainement quelque chose de sa sévère élégance. Les architectes d'Athènes, d'Olympie et de Delphes ne goûtèrent pas cette innovation; c'est seulement en Asie Mineure qu'elle fut reprise, dans un mode différent, dans le mode ionique, par un art plus soucieux de l'effet et de la richesse que de la pure beauté.

212. — Sélinonte. Temple D. Plan. D'après Hittorf.

A Agrigente, le plus important des temples de la populeuse cité, le temple de Zeus Olympien, s'écarte davantage encore du type classique (pl. XVIII). Pour l'architecte qui interroge ces ruines grandioses et qui cherche à en dégager les lignes maîtresses, tout est matière à surprise. Ce qui frappe tout d'abord, c'est l'énormité des dimensions. Bâties en pierre appareillée, les colonnes sont assez grosses pour qu'un homme puisse entrer et se tenir dans le creux d'une de leurs cannelures; cependant ce qui étonne davantage encore, c'est l'étrangeté des dispositions. Le temple est *pseudo-périptère*, dans le sens propre du mot; mais, ce que nous n'avons pas vu à Sélinonte, les colonnes, sur les deux façades principales, sont au nombre de sept, et ces supports, comme aussi ceux des portiques latéraux, cylindriques à l'extérieur, quadrangulaires à l'intérieur, sont engagés dans un mur qui règne tout autour du promenoir. Ce mur bouche les entre-colonnements. De ceux-ci, deux seulement, à ce qu'il semble, sur la façade orientale, étaient restés ouverts, afin de donner accès soit au sanctuaire, soit à la large galerie qui l'enveloppait de toutes parts. L'arrangement de la cella n'était pas moins particulier. L'intérieur était divisé en trois nefs, de largeur à peu près égale, par de puissants piliers que reliait les uns aux autres



LES TEMPLES DORIQUES

ÉTUDE COMPARATIVE DES PLANS REPRÉSENTÉS A LA MÊME ÉCHELLE

une épaisse cloison de pierre. Au-dessus de ces piliers, à la place de l'ordre supérieur qui, dans les grands temples, porte le plafond, il paraît y avoir eu des statues d'atlantes[1]; c'est aux débris de ces figures colossales, qui gisent sur le sol parmi les décombres, que l'édifice a dû le nom, sous lequel il est connu dans le pays, de temple des Géants, *tempio dei Giganti*.

Sans sortir de la Sicile, nous pourrions beaucoup allonger cette liste; les constructeurs de la Grèce occidentale semblent avoir pris à tâche de ne point copier servilement les modèles que leur offraient les édifices les plus célèbres de la mère patrie. Les tentatives qu'ils ont faites pour atteindre à l'originalité ont-elles toujours été couronnées par un plein succès? Dans ces essais d'invention partielle, ne sent-on pas parfois se trahir une ambition qui se trompe sur l'effet des partis qu'elle prend? N'y a-t-il pas là ce que, dans les lettres, on nommerait des provincialismes? Nous ne pouvons ici que poser la question sans la résoudre. Il nous suffit d'avoir, par les exemples allégués ci-dessus, donné une idée de l'indépendance avec laquelle, en ces lointains quartiers du monde grec, l'architecte a traité le thème dont les éléments fondamentaux lui avaient été fournis par ses prédécesseurs, par les artistes qui, bien avant que fussent fondées ces colonies, avaient créé, dans le Péloponnèse, le type du temple dorique.

Nous avons déjà, au cours de ce chapitre, eu l'occasion de renvoyer aux planches, tirées hors texte, où sont présentés les résultats de ce que nous appelons l'*étude analytique du temple dorique* (IV-VII). Ces planches forment une série qui se continuera dans les volumes à venir et qui permettra de suivre, dans ses deux modes principaux, le développement de l'architecture grecque. Nous donnerons ici, très brièvement, quelques indications nécessaires; elles rendront raison de l'ordre dans lequel se succèdent ces images; chacune d'elles y sera définie; on en connaîtra le sujet et le sens; on pourra en apprécier l'intérêt.

EXPLICATION DES PLANCHES IV-VII

IV. — La planche représente, d'après le géométral de Dœrpfeld (*Olympia, Baudenkmæler*, t. I), la perspective à vol d'oiseau de l'Héræon. L'édifice est coupé à peu près à la hauteur qu'atteignaient, au moment des fouilles, les parties sub-

1. Rien ne subsiste de la disposition des parties hautes du bâtiment; c'est donc par hypothèse que l'on assigne aux atlantes la place qui leur est ici attribuée; mais cette conjecture est encore la plus vraisemblable de toutes celles qui ont été formées à ce sujet.

sistantes de l'œuvre. On a montré les particularités qui caractérisent les substructions du temple et la construction des murs de la cella. Les colonnes sont figurées avec les différences de diamètre qu'un exact relevé a permis de constater. L'Héræon est le plus ancien temple grec que nous connaissions; or, comme le prouve la vue en question, il offre déjà les trois traits essentiels qui caractérisent le temple dorique, tel qu'il se montre, dans les édifices du ve siècle, sous sa forme la plus noble et la plus achevée. Ces traits sont : 1° la disposition périptère; 2° la coexistence de deux pronaos, l'antérieur et le postérieur; 3° la présence d'une colonnade intérieure.

V. — Vue perspective à vol d'oiseau du temple de Poseidon à Pæstum, d'après le relevé de Labrouste. L'édifice est coupé, pour la cella, au-dessus de la frise, pour la façade principale, au-dessus de la corniche, pour les côtés, dans l'assise qui surmonte la corniche. Pour la façade postérieure, la vue donne le tympan et les rampants du fronton. Partout sont indiquées, telles qu'elles existent encore dans différentes assises, les entailles qui ont servi à l'insertion des pièces de la charpente. Ce qui ressort surtout de cette vue, c'est l'indépendance des deux ensembles que constituent le portique et la cella.

VI. — Restauration perspective, à vol d'oiseau, de la charpente du temple rétablie d'après les trous d'encastrement indiqués dans la planche V. Fig. 1. Disposition générale et structure du plafond du portique qui entoure le temple. Fig. 2. Les plafonds du pronaos et de la cella. Le couronnement. Fig. 3. Le comble de bois. Charpente de la cella. Charpente du pronaos. Charpente du portique.

VII. — Fig. 1 et 2. La couverture en terre cuite peinte. 1. Tuiles et faîtières du trésor de Géla, perspective d'après le géométral de Dœrpfeld (Olympia, *Baudenkmæler*, t. I, pl. XLI). 2. Tuiles, chéneau et larmier supérieur du temple C, à Sélinonte, perspective, d'après le géométral de Dœrpfeld (*Ueber die Verwendung von Terrakotten am Geison und Dach griechischer Bauwerke*, pl. II).

Fig. 3. Restauration des caissons en bois du portique du temple de Pæstum.

Fig. 4. Construction et détail des mêmes caissons.

Fig. 5. Caissons de marbre du temple de Thésée.

Fig. 6. Construction et détail des mêmes caissons.

Fig. 7. Caissonnement des portiques latéraux du temple de Bassæ, d'après Blouet. *Expédition de Morée*, pl. XV, XVI.

A. Couverture et acrotère central du temple d'Égine, vue postérieure, d'après Durm (*Handbuch*, p. 155).

B. Même acrotère vu de face.

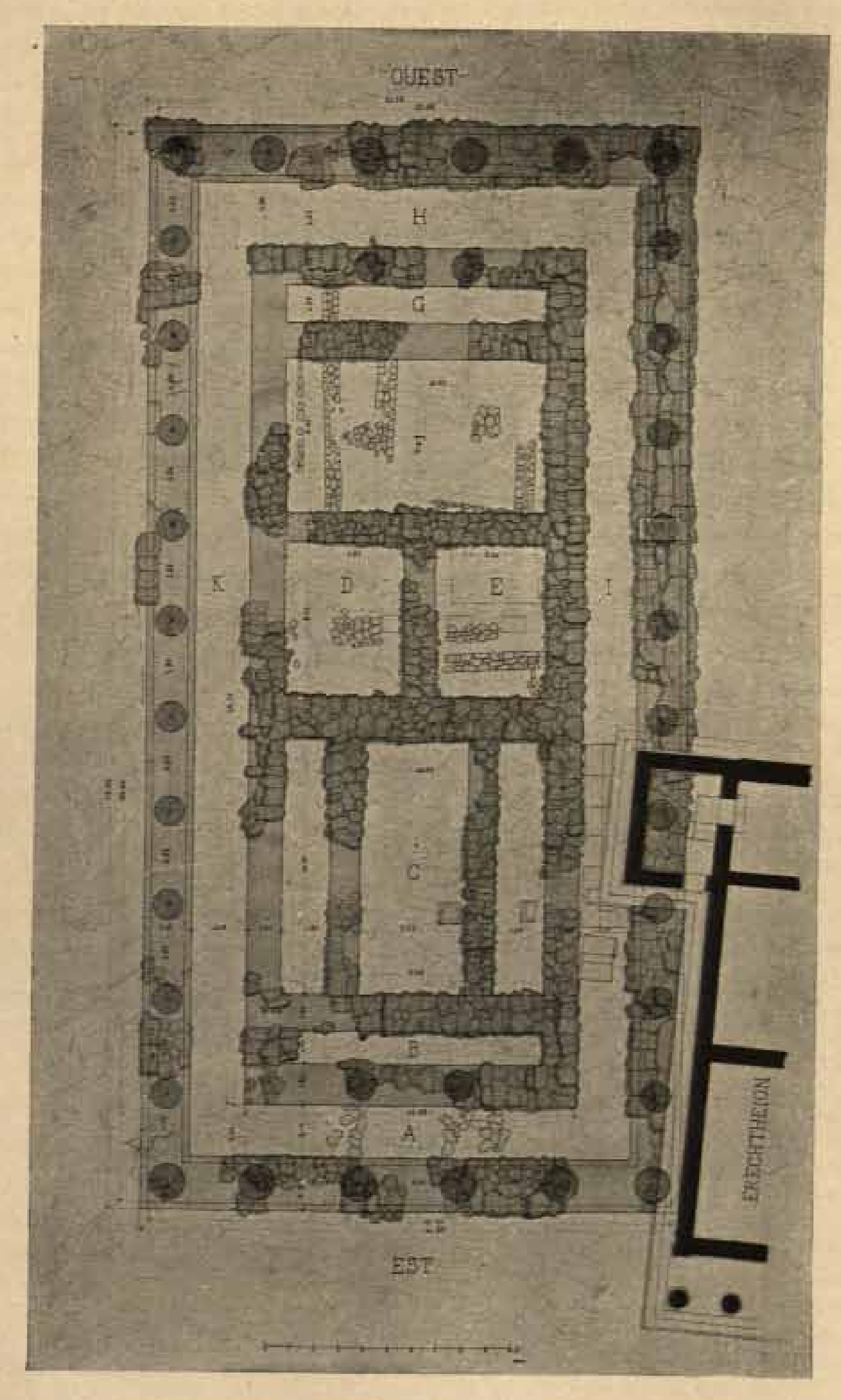
C. Acrotère d'angle du temple d'Égine, d'après Durm (*Handbuch*, p. 155).

D. Angle du temple C à Sélinonte, élévation perspective, d'après le géométral d'Hittorf (*Architecture antique de la Sicile*, pl. XXII-XXVI).

E. Temple d'Égine. Coupe perspective sur le fronton, montrant que les figures sont détachées du fond.

§ 5. — LES TRÉSORS

Dans les principaux centres religieux de la Grèce, auprès des grands temples, celui de Zeus à Olympie, ceux d'Apollon à Delphes et à Délos, on rencontre, disposés par groupes sur une terrasse ou le long de



LE VIEUX TEMPLE D'ATHÉNA SUR L'ACROPOLE D'ATHÈNES

Relevé de Doerpfeld, communiqué par l'auteur.

la *voie sacrée*, de la route par laquelle les processions défilaient pour arriver jusqu'au seuil de ces illustres sanctuaires, de petits édifices dans lesquels on a reconnu, à leur forme, aux inscriptions qui y ont été recueillies et à la position qu'ils occupent sur le terrain, ceux que Pausanias appelle les *trésors*, θησαυροί (pl. XX[1]). C'était là que les cités grecques déposaient, derrière des grilles et des portes qui ne devaient s'ouvrir que par le ministère des gardiens préposés à cet office, celles de leurs offrandes votives que l'on n'aurait pas pu, sans les endommager, exposer en plein air ; on y entassait les statues, les bas-reliefs, les stèles avec leurs dédicaces, les coffres incrustés d'ivoire et de métaux précieux, les vases d'or et d'argent. Ce terme, les *trésors*, était celui que, dans ces lieux saints, on appliquait de préférence aux bâtiments de cette sorte, auxquels il convenait de tout point. Cependant on les désignait parfois sous un autre nom. Un *periégète* ou voyageur plus ancien et plus savant que Pausanias, Polémon, dans ce qu'il avait écrit sur Olympie, employait, à propos de ces édifices, le mot ναός, *temple* [2]. C'est que, par leur destination comme par leur aspect, les trésors étaient bien, eux aussi, à leur façon, de vrais temples.

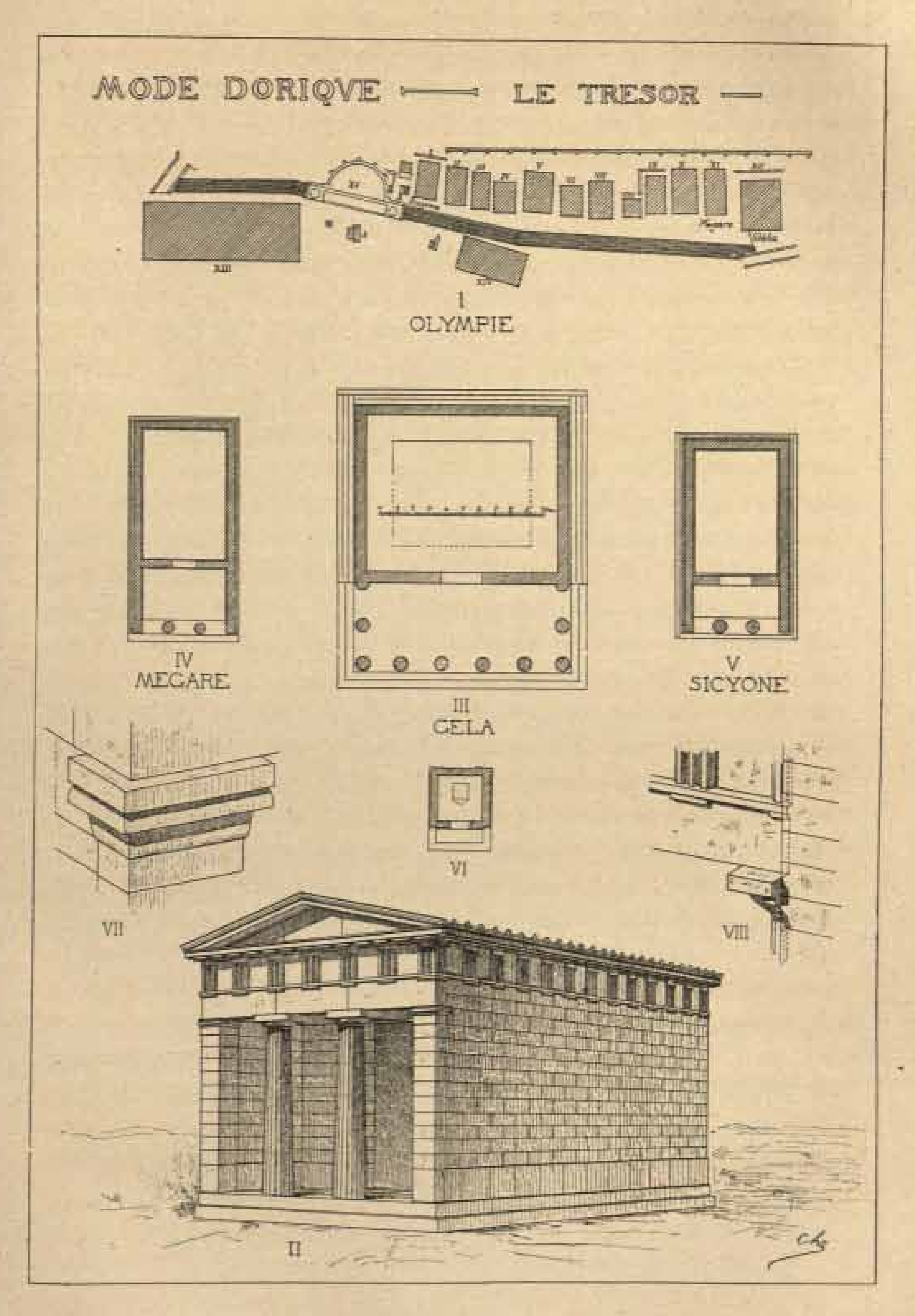
Les trésors, en effet, étaient nés du même sentiment que les temples célèbres autour desquels ils étaient venus successivement se dresser, comme autant d'annexes. Sans doute le trésor n'était pas, comme le temple même, la propre maison du dieu ; mais le dieu y était pourtant présent, en ce sens qu'il était le propriétaire de tous les objets de prix que renfermait cette chapelle ; il avait là ses réserves, son garde-meubles. A ce titre, le trésor participait au caractère religieux du temple ; il était, comme lui, le monument de la piété de tout un peuple. La ressemblance ne s'arrêtait pas là. De part et d'autre, dans leurs grands traits, les dispositions étaient pareilles. Certains trésors ne sont constitués que par une simple chambre carrée (pl. XX, 6) ; mais là où l'édifice a pris tout son développement, il se compose, comme le

1. Les figures de cette planche sont toutes empruntées aux planches du tome I de l'*Olympia* (*Baudenkmæler*); mais elles sont présentées différemment. 1. Terrasse des trésors (Trésors : 1. de Sicyone; 2, 3. de villes inconnues; 4. de Syracuse; 5. d'Epidamne; 6. de Byzance; 7. de Sybaris; 8. de Cyrène; 9. de Métaponte; 10. de Sélinonte; 11. de Mégare; 12. de Géla; XIII, l'Héræon; XVI, exèdre; XV, le Métroon). — 2. Le trésor de Sicyone, vue perspective; — 3. Plan du trésor de Géla; — 4. Plan du trésor de Mégare; — 5. Plan du trésor de Sicyone; — 6. Petit trésor, près de celui de Sicyone; — 7. Chapiteau d'ante du trésor de Mégare, vue perspective; — 8. Colonne adossée du trésor de Géla.

2. *Fragm. historic. Græc.* de C. Muller, t. III, p. 108 : *Polemonis fragmenta*, n° 20. Polémon mentionne là le ναὸς Μεταποντίνων et le ναὸς Βυζαντίων, ainsi que les offrandes qu'ils renferment. On ne saurait donc douter qu'il ne s'agisse là de deux trésors.

temple, de deux pièces, une chambre rectangulaire, le *naos*, et un vestibule ouvert, le *pronaos* (pl. XX, 4, 5). La différence est dans les dimensions très réduites du trésor ; aussi la colonne ne joue-t-elle pas ici un rôle aussi important que celui qui lui est attribué dans le temple. La cella du trésor est très étroite ; pas n'est besoin, pour en supporter le plafond, de colonnes placées dans l'intérieur de la chambre. Le vestibule est dans la même proportion ; il y suffit, pour soutenir l'architrave, de deux colonnes posées entre la tête des murs, que décore une ante d'une exécution très soignée (pl. XX, 7). Enfin, il n'y avait pas lieu d'entourer ces menues cellas d'une colonnade extérieure, parure qui n'aurait pas été en rapport avec la petitesse du bâtiment. D'ailleurs, pour étendre ainsi la construction, la place aurait manqué ; elle était très parcimonieusement mesurée, dans l'enceinte sacrée, que remplissaient, jusqu'à l'encombrer, les temples secondaires, des portiques, des autels et des statues. Chaque ville de quelque importance avait voulu avoir sa chapelle; mais elle avait dû se contenter d'une aire très restreinte. Les trésors sont pressés l'un contre l'autre, presque à se toucher ; ils ne laissent entre eux, sur les côtés, que d'étroits passages. Là même où il y aurait eu moyen de loger un portique, celui-ci, dans l'égranglement de ces couloirs, n'aurait pas été visible. Un espace libre où dresser des colonnes, on ne pouvait guère le trouver que devant le vestibule, sur la façade ; encore, là où l'on a relevé des traces certaines d'une ordonnance prostyle, constate-t-on que celle-ci a été ajoutée après coup [1]. C'est sûrement le cas, à Olympie, pour le trésor de Géla, comme l'a démontré l'étude comparative des fragments de la cella et de ceux du portique (pl. XX, 3). Là, le portique est postérieur d'environ un siècle au corps de l'édifice; de part et d'autre, les appareils diffèrent. Ce qui peut-être a donné l'idée de cette addition, c'est la forme carrée que présentait la cella. En adoptant cette forme, on s'était assuré un champ plus spacieux pour le placement des offrandes; mais on n'obtenait pas ainsi, eût-on même prolongé ces murs latéraux, une disposition qui fût aussi familière et, par suite, aussi agréable à l'œil que l'était celle du *mégaron* : l'aspect restait gauche et froid. C'est ce défaut que l'on voulut corriger en érigeant devant cette chambre

1. Dans le plan restauré de la terrasse des trésors que donne M. Laloux, plusieurs des trésors présentent l'ordonnance prostyle (Laloux et Monceaux, *Restauration d'Olympie*, in-f°, Quantin, 1889, p. 122, 123); mais ces restitutions ne paraissent pas être autorisées par les relevés faits sur place (*Olympia*, *Tafelband* I, pl. 31 et 32). C'est seulement au trésor de Géla que les supports de ce portique ont laissé leur empreinte sur le stylobate.



LES TRÉSORS D'OLYMPIE

une colonnade que l'on relia au bâtiment principal par deux colonnes adossées à la tête des murs du naos (pl. XX, 8)[1].

Partout ailleurs, le type auquel s'en sont tenus les architectes des trésors d'Olympie, c'est celui que Vitruve appelle le temple *in antis* (pl. XVI). Le temple et le trésor sont issus d'un même type architectonique, celui du *mégaron*, type que le trésor, étant données sa fonction subalterne et sa faible largeur, a pu reproduire sous sa forme la plus élémentaire; mais le temple existait, avec ses caractères essentiels, bien avant le moment où furent bâtis les premiers trésors; les deux que l'on regarde comme les plus anciens, celui de Sybaris et celui de Cyrène, paraissent remonter au milieu du VIe siècle. A ne considérer que le plan du trésor, on pourrait être tenté de lui trouver une physionomie plus archaïque qu'au temple; mais cette apparence s'évanouit, lorsqu'on le relève et qu'on le restaure, lorsqu'on essaye de se le représenter en élévation, tel qu'il était, à Olympie et à Delphes, dans ses exemplaires les plus soignés. On le voit alors ne se distinguer des temples dont il est le contemporain que par ses dimensions très atténuées et par la simplicité de sa disposition générale; mais il reçoit le même décor, un décor aussi riche et formé des mêmes éléments. La peinture appliquée sur le stuc y colore les caissons du plafond et les divers membres de l'entablement, lorsque la pierre ne s'y cache pas, comme dans le trésor de Géla, sous des revêtements de terre cuite polychrome. La frise dorique règne sur la façade, au-dessus de l'architrave; parfois même, comme dans le trésor des Sicyoniens, la file des triglyphes se continue, tout autour de l'édifice, sous la corniche[2] (pl. XX, 2). Comme le temple, le trésor a un fronton. Dans le tympan de l'un de ces frontons, celui du trésor de Mégare, le sculpteur a groupé des figures qui évoquent l'idée de la puissance et des triomphes du dieu que l'on honorait à Olympie; elles représentaient la victoire que Zeus avait remportée sur les Géants, puissances du désordre et du mal.

Nous avons emprunté aux ruines d'Olympie tous les exemples qui nous ont servi à donner une idée de ce type monumental; c'est que les trésors d'Olympie sont les seuls qui jusqu'à présent aient été exactement décrits et figurés dans leur ensemble et dans leurs détails. A Délos, entre le temple d'Apollon et le Portique des cornes, on a relevé

1. D'autres trésors, celui de Métaponte par exemple, se rapprochent de cette forme carrée.
2. *Olympia*, *Tafelband* I, pl. 28. Vue du grand côté.

les traces de six petits édifices qui paraissent avoir eu cette même destination. Ils auraient en général affecté la forme du temple *in antis;* mais nous ne les connaissons que par un plan général où les dispositions sont indiquées à très petite échelle[1]. Quant à Delphes, nous savions par Pausanias que les trésors des principales villes grecques y bordaient la voie sacrée qui montait au temple d'Apollon, et, à en juger par ce *trésor des Athéniens* et par ce *trésor des Cnidiens* que les fouilles récentes ont si heureusement dégagés, ces chapelles étaient plus somptueusement ornées à Delphes qu'à Olympie; le sculpteur y avait plus largement prêté son concours à l'architecte; mais, si les bas-reliefs qu'il y avait ciselés ont déjà commencé d'attirer l'attention des archéologues, il n'a encore été publié ni plans ni élévations de ces bâtiments. Ceux-ci, d'après les rapports sommaires de M. Homolle, offraient, dans l'ensemble, les mêmes caractères que ceux qui accompagnaient les autres grands sanctuaires de la Grèce. Les découvertes que la France a faites à Delphes, quand nous permettra d'en user l'ouvrage si impatiemment attendu, ne nous contraindront pas à rien changer dans la définition que nous avons donnée du Trésor.

§ 6. — LES FONDATIONS ET LE STYLOBATE

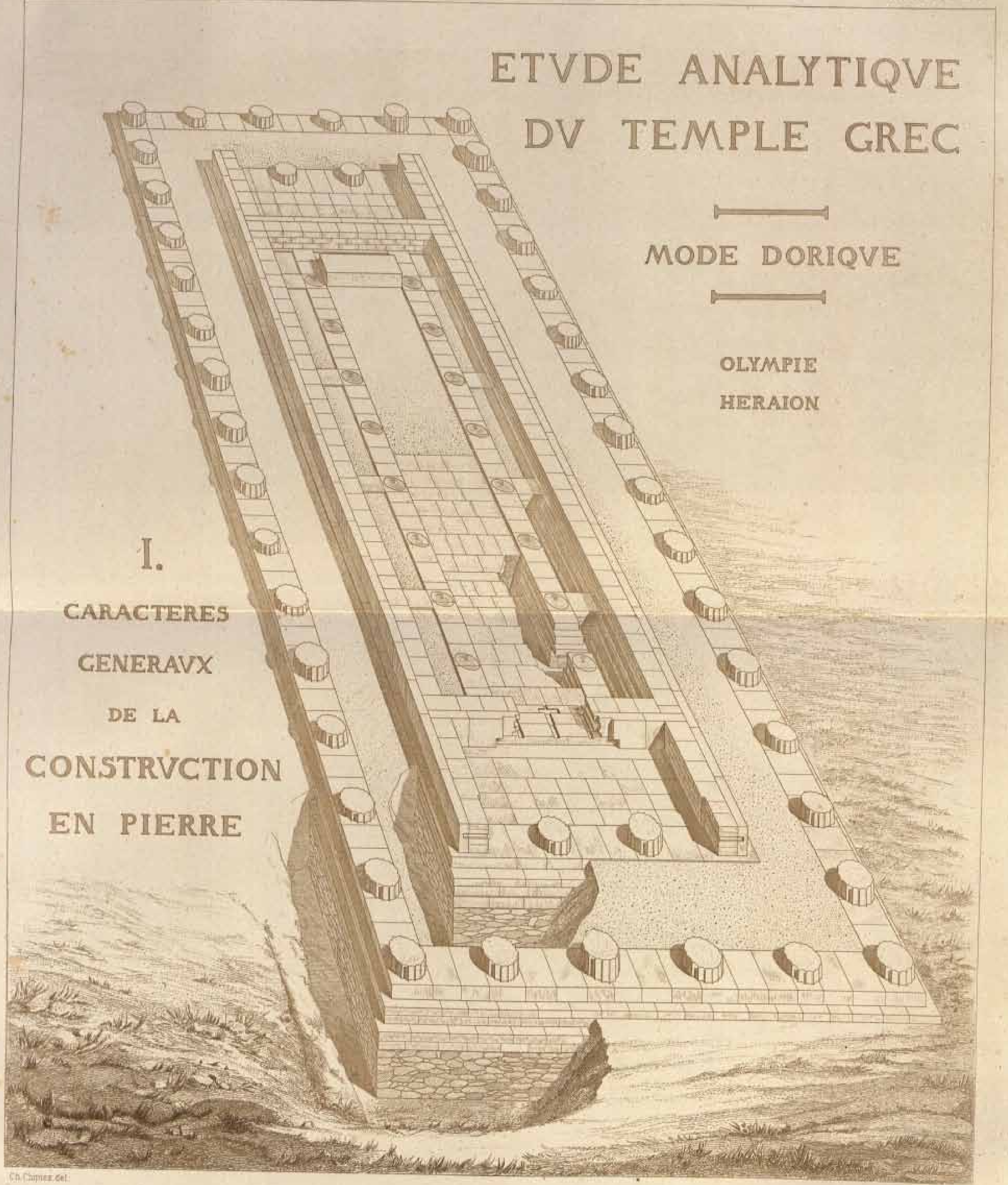
Au temple, il fallait des fondations; si celles-ci n'avaient pas été solidement assises en terre, l'équilibre de la construction eût été à la merci du moindre tassement; l'harmonie obtenue par des combinaisons subtiles et par une exécution diligente aurait été bientôt troublée. Comment les Grecs s'y sont-ils pris pour parer à ce danger? Ce souci de la perfection que l'on admire dans beaucoup de leurs ouvrages se marque-t-il aussi bien dans les parties souterraines que dans les parties apparentes de leurs édifices religieux? Les données ne manquent point qui permettent de répondre à cette question; au cours des fouilles qui ont dégagé plus d'un temple de ses ruines, on a eu l'occasion d'en déchausser les fondations; on a pu les étudier[2].

Là où, comme en Sicile, les temples sont faits d'un tuf assez grossier,

1. HOMOLLE, *Les travaux de l'École française d'Athènes dans l'île de Délos*, pl. I (dans le recueil des Conférences de l'Exposition internationale de 1889, in-8°, 1890).

2. La plupart des faits que nous signalons sont empruntés à Durm (*Die Baukunst der Griechen*, 2e édition, 1895, p. 66-71). Dans le chapitre de cet excellent manuel qui a pour titre *Fundamente*, on trouvera plus de détails et de figures que n'en comportait le plan de notre livre. Nous n'avons donné ici que l'essentiel.

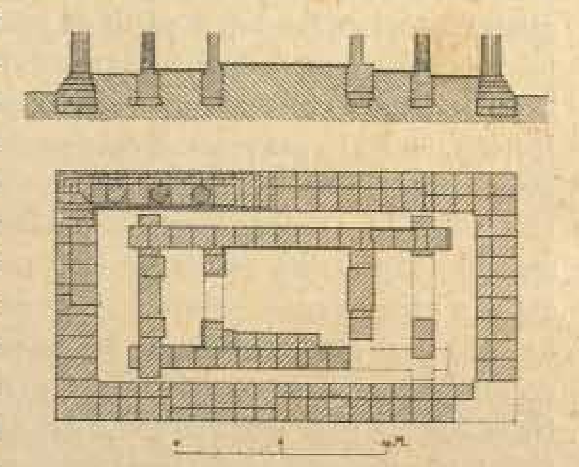
HACHETTE & Cie



LE TEMPLE ARCHAÏQUE

PERSPECTIVE DU PLAN

la même roche était utilisée pour le corps du bâtiment et pour les fondations. Au contraire, pour celles-ci, lorsque le temple était de marbre, on se contentait d'une matière plus commune. C'est ainsi qu'au Parthénon la pierre des assises enfouies en terre n'a pas été empruntée au Pentélique; elle a été tirée des carrières du Pirée, plus voisines et où l'extraction était plus aisée; c'est un calcaire très compact. Rien de plus naturel; tout ce qu'on est en droit de demander aux matériaux affectés à cet usage, c'est qu'ils résistent bien aux pressions qu'ils supportent et à l'humidité du sol. Ce même caractère d'économie, on le retrouve dans les dispositions qui ont été adoptées pour l'infrastructure des édifices: l'architecte s'est contenté du strict nécessaire. Partout il n'y a de fondations que sous la bâtisse; aux vides du monument correspond un vide dans les fondations. Un premier mur porte le stylobate; d'autres murs souterrains correspondent aux murs de la cella et à ceux qui en constituent le pronaos et l'opisthodome (fig. 213, pl. IV).



213. — Le mêtroon d'Olympie. Coupe longitudinale et fondations en plan. Durm, fig. 51.

Ces murs mêmes sont loin de présenter partout le genre d'appareil qui semblerait devoir donner la plus parfaite solidité. Il y en a où la pierre de taille n'apparait que sous forme de piliers entre lesquels l'espace est rempli par des moellons noyés dans un mortier de boue. Ailleurs, ces vides ne sont bouchés que par des débris et des éclats de pierre, jetés là pêle-mêle.

De tels procédés trahissent une certaine précipitation; s'ils ne paraissent pas, en général, avoir compromis la stabilité des temples, c'est que là le constructeur rencontrait presque toujours le roc vif à une très faible profondeur; ce roc, avec sa consistance, lui fournissait, pour ses fondations, la meilleure de toutes les bases. Par malheur, il n'offrait pas partout une surface horizontale; sa crête pouvait dessiner une ligne brisée, ou, par endroits, inclinée à pente rapide. On se voyait alors astreint à le suivre dans tous ses caprices, ce qui amenait à donner aux substructions, d'une partie à l'autre du bâtiment, des hauteurs très inégales. C'est ce que nous constaterons, notamment,

quand nous étudierons le Parthénon. Nous verrons jusqu'à quelle profondeur il a fallu descendre, sur la face ouest et à l'angle sud-ouest du temple, pour atteindre le roc sur lequel on voulait asseoir les fondations du puissant édifice.

On ne saurait citer d'autre exemple d'un travail aussi considérable; mais ailleurs encore il y a de ces différences qui tiennent à la conformation et à la composition du terrain. La partie antérieure de l'Héræon d'Olympie a pour sous-sol un lit de sable dur et compact : aussi là n'y a-t-il pour ainsi dire pas de fondations; dans le pronaos, celles-ci se réduisent, sous la dernière assise visible, à une assise enterrée. Vers l'ouest au contraire, le temple se superpose à un lit de graviers et de galets, apport du torrent. A partir du point où commence ce dépôt, la fondation prend de l'importance; elle a, sous le stylobate et le mur de la cella, 2m,60 de profondeur, avec une épaisseur de 3m,68 (pl. IV). A Delphes, on ne l'a pas constaté sans surprise, le temple d'Apollon était assis sur une suite de chambres basses et de couloirs qui formaient, au-dessous du stylobate, comme un étage souterrain. Là, bien que le monument remonte à un âge reculé, toutes les précautions nécessaires ont été prises; aussi paraît-il singulier que, dans certains édifices de date plus récente, tels que les trésors, les fondations aient été exécutées avec une sensible négligence. Il y en a où elles ne sont faites que de gros cailloux jetés en désordre sous les pierres de taille[1]. Ces chapelles, avec leurs courtes colonnes et leurs murailles très minces, n'étaient pas lourdes à porter; d'ailleurs elles étaient toutes groupées sur une même terrasse. Celle-ci s'appuyait par derrière à la masse de la colline et, par devant, de fermes emmarchements l'encadraient dans toute sa longueur. C'était là, pour cette suite de bâtiments, comme une base commune, qui en assurait la durée.

Si, là où les temples ont été dressés sur le roc, l'explorateur a d'ordinaire toute facilité pour en inspecter les fondations, cette étude lui devient très malaisée, lorsqu'il s'attaque à des édifices qui ont été construits dans une plaine basse et humide. Veut-il descendre très bas, l'eau envahit ses tranchées. C'est ce qui est arrivé en 1874 à Wood dans ses fouilles d'Éphèse[2]. Il eût été intéressant de pouvoir examiner de près l'infrastructure du célèbre temple d'Artémis. On aurait aimé à savoir comment l'architecte grec avait modifié ses procédés pour les

1. Durm, fig. 49.
2. Wood, *Discoveries at Ephesus, including the site and remains of the great temple of Diana*, p. 258-259 (8°, 1877).

adapter à des conditions si différentes de celles où s'exerçait d'ordinaire son industrie. Est-il vrai, comme l'assure Pline, que la raison du choix de cet emplacement ait été l'idée que l'édifice établi sur ce terrain marécageux serait, par là même, mieux protégé contre les tremblements de terre? Nous l'ignorons; mais le souvenir s'était conservé des travaux qui avaient été exécutés à l'effet de créer, dans ce terrain fangeux, un banc artificiel où poser les fondements du temple. Ce qui avait servi à constituer ce banc, c'était, racontait-on, un mélange de charbon pulvérisé et de flocons de laine[1]. L'assertion peut paraître étrange; il ne semble pourtant pas que tout y soit inexact. Tout au fond de trous creusés contre le pied du mur de la cella, Wood a retrouvé, sinon la laine, tout au moins le charbon; celui-ci formait, sur ces points, une couche d'environ 7 centimètres, qui était comprise entre deux couches, un peu plus épaisses, d'une sorte de mastic ou de mortier. Quant aux fondations proprement dites qui venaient s'appuyer sur ce triple lit, elles n'étaient faites, là où on les a entrevues, que de pierres d'un faible échantillon.

Nous pourrions multiplier ces remarques; elles laisseraient toutes la même impression. Le constructeur grec n'a pas été au-dessous de lui-même dans cette portion de sa tâche; mais il n'y a pas mis de recherche et de luxe. Hors peut-être au Parthénon, où toutes les parties de l'œuvre et jusqu'au moindre détail se ressentent de la haute ambition qui a présidé à la noble entreprise, il s'est contenté du strict nécessaire.

Avec le stylobate, qui est la base visible de l'édifice comme la fondation en est le support secret, l'exécution de l'appareil devient plus constamment régulière. Du jour où le bâtiment commence à sortir de terre, l'architecte impose à l'ouvrier des façons qui soient en rapport avec le caractère du monument que la cité consacre au dieu sous la protection duquel elle s'est placée par l'érection du temple.

C'est partout une suite d'amples degrés qui rattache au sol le dessus du stylobate, la plate-forme sur laquelle repose le pied des colonnes; mais ces degrés ne sont pas partout en même nombre. Dans quelques temples de la Sicile, il y en a cinq et jusqu'à six; ce dernier chiffre est atteint, à Agrigente, dans le temple de Zeus. Les temples C et R, à Sélinonte, en ont quatre (pl. XXI, 8)[2]. On n'en compte que deux dans le

1. PLINE, *H. N.*, XXXVI, 21.

2. Planche XXI. 1. D'après LABROUSTE, *Les temples de Pæstum*, pl. 3. — 2. D'après BLOUET, *Expédition de Morée*, pl. 73. — 3. D'après *Antiquités inédites de l'Attique*, ch. VI,

temple d'Héra, à Olympie (pl. IV), et dans le temple dit de Thésée, à Athènes. Il y en a trois au Parthénon et dans la plupart des temples du ve et du ive siècle (pl. XXI, 1, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 10). C'est avec ces trois degrés que l'on obtenait, entre ce soubassement continu et le reste de l'édifice, la proportion qui satisfaisait le mieux l'œil du spectateur; mais ces variantes n'avaient qu'une importance secondaire. Le principe était toujours le même; c'était toujours le même effet que recherchait l'architecte, lorsqu'il insérait le stylobate entre le sol et les œuvres vives du temple.

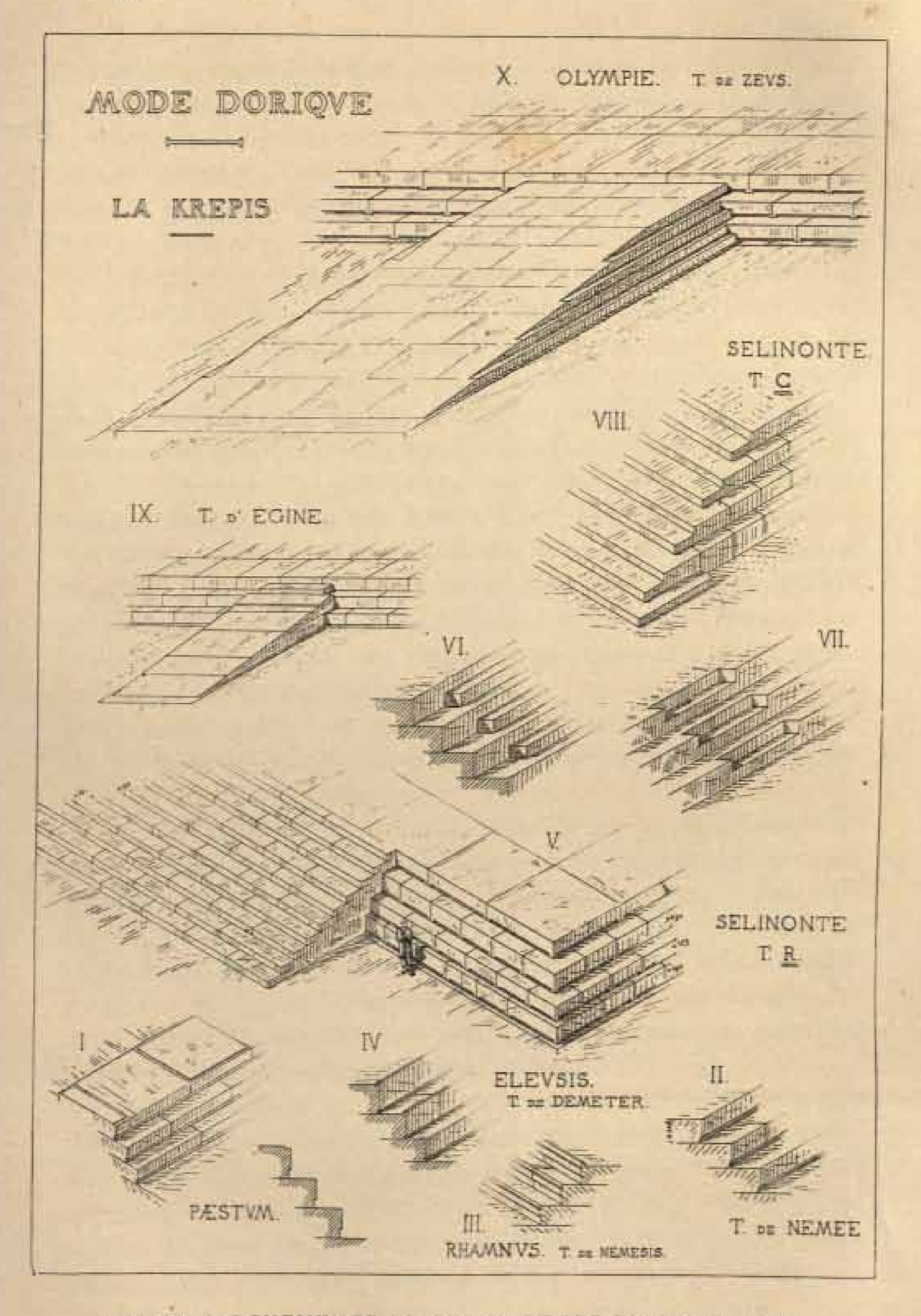
Dans un même édifice, ces degrés ont souvent des hauteurs inégales. Ainsi, dans un des temples de Sélinonte, les gradins, mesurés à partir de terre, ont successivement 39, 45, 59 et 49 centimètres de haut[1]. Là où ils ne sont que deux ou trois, ils ont une même élévation qui, suivant l'importance du monument, varie de 40 à 60 centimètres environ. Le plus souvent ils présentent une suite de faces unies qui se coupent à angle droit[2]. Ailleurs, particulièrement dans plusieurs monuments de l'Italie et de la Sicile, les gradins offrent une disposition moins simple. A Pæstum et à Némée, en arrière de chaque face parallèle au sol, on remarque un refouillement creusé dans la pierre (pl. XXI, 1, 2). Peut-être a-t-on voulu, par cette barre d'ombre, mieux marquer la séparation des degrés. Ailleurs, la face horizontale, faiblement creusée, s'arrête à un léger rebord formé par la face verticale (pl. XXI, 4). Ailleurs encore, il y a un renflement vers le tiers de la hauteur du gradin (pl. XXI, 3). Dans d'autres stylobates, les refouillements inférieurs ne sont pas continus : ils s'arrêtent de distance en distance, de manière que, de haut en bas, les joints verticaux soient établis sur une surface lisse (pl. XXI, 5). Ces exemples n'ont pas été suivis par les maîtres attiques. A Égine, au temple de Thésée, au Parthénon, les degrés sont lisses (pl. XXI, 9).

Quel qu'en fût le profil, ces gradins étaient trop hauts pour donner commodément accès à la plate-forme du stylobate. Y arriver par cette voie, c'était, j'en ai fait souvent l'épreuve au Parthénon, exécuter une véritable escalade. Il fallait que l'on pût pénétrer dans le temple et en

pl. 30. — 4. D'après *Ant. inéd.*, ch. iv, pl. 4. — 5. D'après Hittorf, *Architecture antique de la Sicile*, pl. 22 et 23. — 6. Durm, fig. 55. — 7. Durm, fig. 53. — 8. D'après Hittorf, *Architecture*, pl. 36 et 37. — 9. D'après Garnier, *Le temple de Jupiter panhellénien*, pl. 2 et 8. — 10. D'après Dœrpfeld, *Olympia; Baudenkmæler*, t. I, pl. 8.

1. Durm, *Baukunst*, fig. 55.

2. En réalité, les faces qui paraissent horizontales ne le sont pas tout à fait: elles offrent une très légère inclinaison, destinée à faciliter l'écoulement des eaux.



LES EMMARCHEMENTS ET LES MARCHES DU STYLOBATE

sortir sans avoir à s'imposer un effort qui ne laisse pas d'être pénible. On obtint ce résultat par divers moyens qui peuvent se ramener à trois systèmes principaux. Ici, devant la façade principale, les gradins sont entaillés, de façon à ce qu'il y ait deux marches dans la hauteur de chaque gradin (pl. XXI, 8). Là, au lieu d'un escalier qui règne sur toute la largeur du frontispice, on trouve une sorte de perron accolé à la face antérieure du stylobate, sur une partie de son développement (pl. XXI, 5). Cette disposition comporte certaines variantes qui ne sont pas également heureuses; ainsi, dans plusieurs temples, l'escalier ne correspond qu'à l'entre-colonnement central, ce qui ne laisse pas de lui donner un aspect un peu mesquin. Tantôt la marche y est creusée dans la face verticale du gradin (pl. XXI, 7); tantôt elle paraît appliquée, comme une pièce de rapport, contre cette face (pl. XXI, 6). Enfin, il y a un dernier type, que présentent, entre autres, le temple d'Égine et celui de Zeus à Olympie (pl. XXI, 9 et 10); là l'escalier est remplacé par une rampe continue, en pente douce; l'accès du sanctuaire devient ainsi plus facile encore que par un escalier. Dans le temple de Zeus, la rampe est flanquée de saillies latérales; elle est ainsi, dans une certaine mesure, abordable non seulement par l'extrémité de sa pente, mais aussi par ses deux côtés. A l'Héræon, c'est sur un des côtés que se trouve l'escalier; il est situé à l'angle sud-est (pl. XII), disposition que l'on a cru pouvoir expliquer par la place qu'occupait l'autel d'Héra, en dehors et au sud du temple.

En règle générale, les colonnes et les murs du temple reposent, sans intermédiaire, sur le stylobate. Il n'y a qu'une exception à signaler, c'est celle que fournit le temple de Zeus, à Agrigente. Là, au-dessus des six degrés qui donnent déjà au soubassement une élévation inaccoutumée, il y a encore un socle mouluré, sorte de stylobate supplémentaire, qui règne à la base du mur dans lequel sont engagées les demi-colonnes du pourtour, ces colonnes gigantesques qui, avec leur chapiteau, avaient presque 19 mètres de haut.

Nous ne parlerons pas ici de l'artifice par lequel l'architecte grec a donné une légère convexité à des lignes qui, comme celles du stylobate, font à l'œil l'effet de lignes droites. Ces courbes n'ont encore été signalées et étudiées que dans des édifices du v[e] siècle; elles l'ont été surtout dans les temples de marbre d'Athènes. Nous aurons à en chercher la raison quand nous traiterons de l'art du siècle de Périclès.

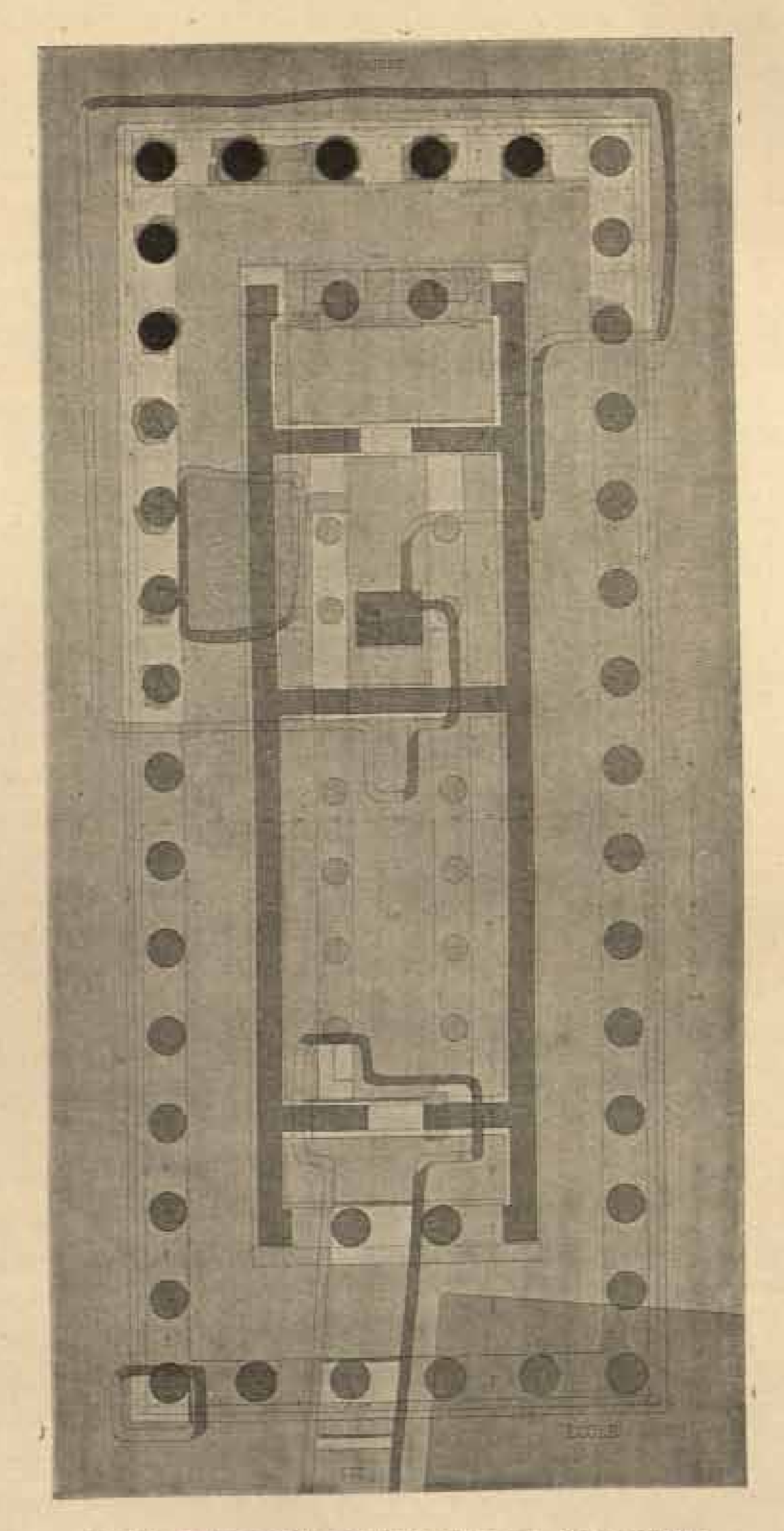
§ 7. — LA COLONNE

La *colonne* (κίων dans la langue courante, et, plus particulièrement dans la langue technique, στῦλος) est un pilier, un support dont la section horizontale a pour limite une circonférence. Dans les édifices de l'âge mycénien, elle était de bois. Nous avons dit pour quelles raisons, vers le commencement de la période historique, l'architecte prit le parti de donner à la pierre, dans ses constructions, un rôle bien plus important qu'il ne l'avait fait jusqu'alors; nous avons montré comment ce fut dans la colonne que dut s'opérer tout d'abord cette substitution de l'une à l'autre matière. Les premières colonnes du nouveau type furent taillées dans un seul bloc; on avait ainsi, comme forme, dans le fût de pierre, l'équivalent du tronc d'arbre. Ces colonnes monolithes, nous les trouvons encore dans le vieux temple de Corinthe (pl. XXII et XXIII) et dans le temple dit d'Artémis à Syracuse (pl. XIII). Cependant, à mesure que croissaient les dimensions des édifices et, avec elles, la hauteur des supports, il devenait plus difficile de s'en tenir au monolithisme; au delà d'un certain poids, le transport et le montage de ces pièces eût exigé un effort trop pénible. Il semble que, parfois, on se soit aperçu de cette difficulté au cours même de la construction, pour prendre alors, en plein ouvrage, le parti de la tourner. Dans le temple C, de Sélinonte et dans celui d'Égine, quelques colonnes sont monolithes; les autres, plus nombreuses, sont faites de plusieurs blocs. On en vint donc à composer le fût de plusieurs morceaux que l'on superposait l'un à l'autre (fig. 214). Chacun de ces morceaux était taillé en vue de la place qu'il devait occuper dans l'ensemble; c'était ainsi que l'architecte arrivait à donner au fût le galbe voulu et cette légère inclinaison vers l'intérieur de l'édifice dont nous aurons à expliquer la raison d'être et l'effet. Ces pièces étaient ajustées avec assez de



214. — Pestum. Colonnes de la basilique.

PL. XXII.

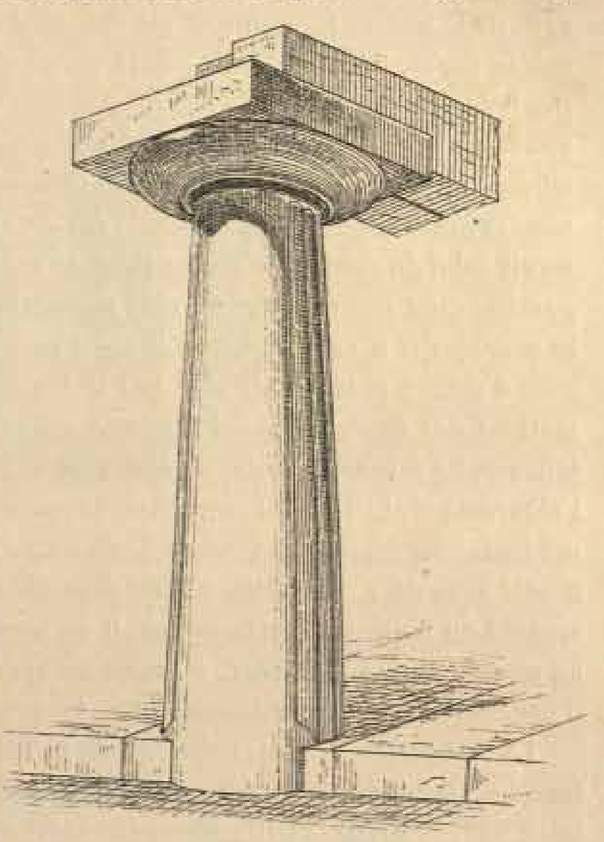


PLAN RESTAURÉ DU TEMPLE DE CORINTHE

Par [illegible]

précision pour que la forme de la colonne se continuât de bas en haut, sans que la ligne de son contour subît aucune déviation. Ces éléments, des troncs de cône, c'est ce que l'on appelle les *tambours*.

Cette unité de la colonne morcelée, on l'a obtenue par des procédés que l'on perfectionnera encore, en Attique, dans les temples de marbre du v[e] siècle, mais qui, dans les plus anciens temples, témoignent déjà du soin que les Grecs apportaient à l'exécution de leurs travaux. Les tambours tiennent surtout en place par leur propre poids et par l'étroite adhérence que l'on réussissait à ménager entre les lits de pose. Dans chacun des plans horizontaux, la partie médiane, qui n'était que piquée à la pointe, formait une légère dépression autour de laquelle régnait un anneau saillant; le contact ne s'établissait entre les tambours que par les surfaces de ces anneaux. Ces surfaces, on s'appliquait à les rendre aussi lisses que possible. Enfin, pour parer à toute chance de déplacement latéral, en créant une liaison mécanique entre les tambours, on rattachait ceux-ci, les uns aux autres, par des tenons en bois ou en métal.



215. — Colonne intérieure du temple de Déméter, d'après le géométral de Labrouste.

Monolithe ou composée de plusieurs blocs, la colonne grecque est toujours cannelée; quand on la rencontre lisse, comme à Ségeste (fig. 180) et dans quelques autres temples, c'est que l'édifice n'a point été achevé; dans ce cas, on trouve presque toujours les cannelures amorcées en haut et en bas du fût. Le travail était préparé; avant qu'il fût terminé, le chantier a été abandonné. Si, dans le temple de Déméter à Pestum, le premier des fûts de la colonnade intérieure est dépourvu de cannelures, sur une partie de sa circonférence (fig. 215), c'est vrai-

semblablement avec intention ; cette surface lisse était destinée à servir d'album.

Nous n'avons pas à définir ici la cannelure (ῥάβδος, ῥάβδωσις) ; nous l'avons déjà rencontrée en Égypte, en Assyrie, en Phénicie, en Cappadoce, en Perse et à Mycènes[1]. Il nous a paru vraisemblable qu'elle était née d'abord dans le bois, du travail de la gouge. Quoi qu'il en soit, pour que cette moulure ait été employée partout à peu près de même façon, il faut qu'elle rende un service dont l'importance n'est pas contestable. C'est ce que, du premier coup, l'esprit de l'artiste a saisi par une de ces intuitions rapides dont il a le secret. Avec les sillons qui s'y creusent, la colonne cannelée offre à l'œil une surface à section horizontale ondulée dont le développement est tout autre que le serait celui du contour d'un fût lisse de même diamètre, ce qui la fait paraître plus forte qu'elle ne l'est réellement. Les jeux de lumière qui se produisent à sa périphérie et les traits d'ombre qui s'y dessinent avec d'autant plus de vigueur que le jour qui la frappe est plus vif y mettent des accents qui lui donnent un aspect plus franc de consistance et de fermeté ; mais, en engraissant la colonne, la cannelure ne l'alourdit point. Tout au contraire, le regard du spectateur s'attache à ces lignes verticales qui tendent toutes vers le chapiteau ; il les suit, il monte avec elles. Cet artifice rend plus sensible le mouvement ascensionnel du support ; par là même, il en accuse mieux la fonction et il en marque plus clairement, à première vue, la place dans l'ensemble ; il concourt ainsi, très efficacement, à l'expression générale de l'édifice.

La concavité des cannelures est formée, dans les plus anciens temples de Sélinonte et dans celui de Métaponte, par un arc de cercle (pl. XXIV, 8, 10 ; fig. 216)[2] ; ailleurs la courbe est elliptique (pl. XXIV, 9 ;

1. *Histoire de l'Art*, t. I, p. 549-550 ; II, p. 270, fig. 110 ; III, p. 461, fig. 337 ; IV, p. 695, fig. 314 et 321 ; V, p. 457-488, fig. 292, 311, 312, *etc.* ; VI, p. 525, fig. 201, 204, 205.

2. Planche XXIV. 1 et 12. Chapiteau du vieux temple dorique de Tirynthe. SCHLIEMANN *Tirynthe*, p. 275. — 2. Temple de Métaponte (*Colonne paladine*). Chapiteau. DE LUYNES, et DEBACQ. 13 et 14. Les annelets de ce chapiteau profilés d'après DE LUYNES et d'après SANTE SIMONE (LACAVA, *Topografia e storia di Metaponto*, pl. X). — 3. Chapiteau du temple de Corinthe et 15, Profil des annelets, d'après DŒRPFELD, *Athen. Mitth.*, 1886, pl. 8. — 4. Chapiteau du temple D, à Sélinonte. 16, 17, 18. Profils des annelets et du gorgerin. D'après HITTORF, *Architecture antique de la Sicile*, pl. 32. — 5. Chapiteau du temple S, à Sélinonte. 19, 20, Coupe des annelets. HITTORF, *Architecture antique*, pl. 55. — 6. Chapiteau du temple C. 21, 22. Annelets de l'échine et du fût. HITTORF, *Architecture antique*, pl. 24. — 7. Chapiteau du temple de Poseidon à Pestum. 23. Coupe des annelets de l'échine. LABROUSTE, pl. 9. — 8. Plan des cannelures de la colonne du temple C. HITTORF, *Arch. antique*, pl. 24. — 9. Colonne du temple de Poseidon à Pestum.

Pl. XXIII.

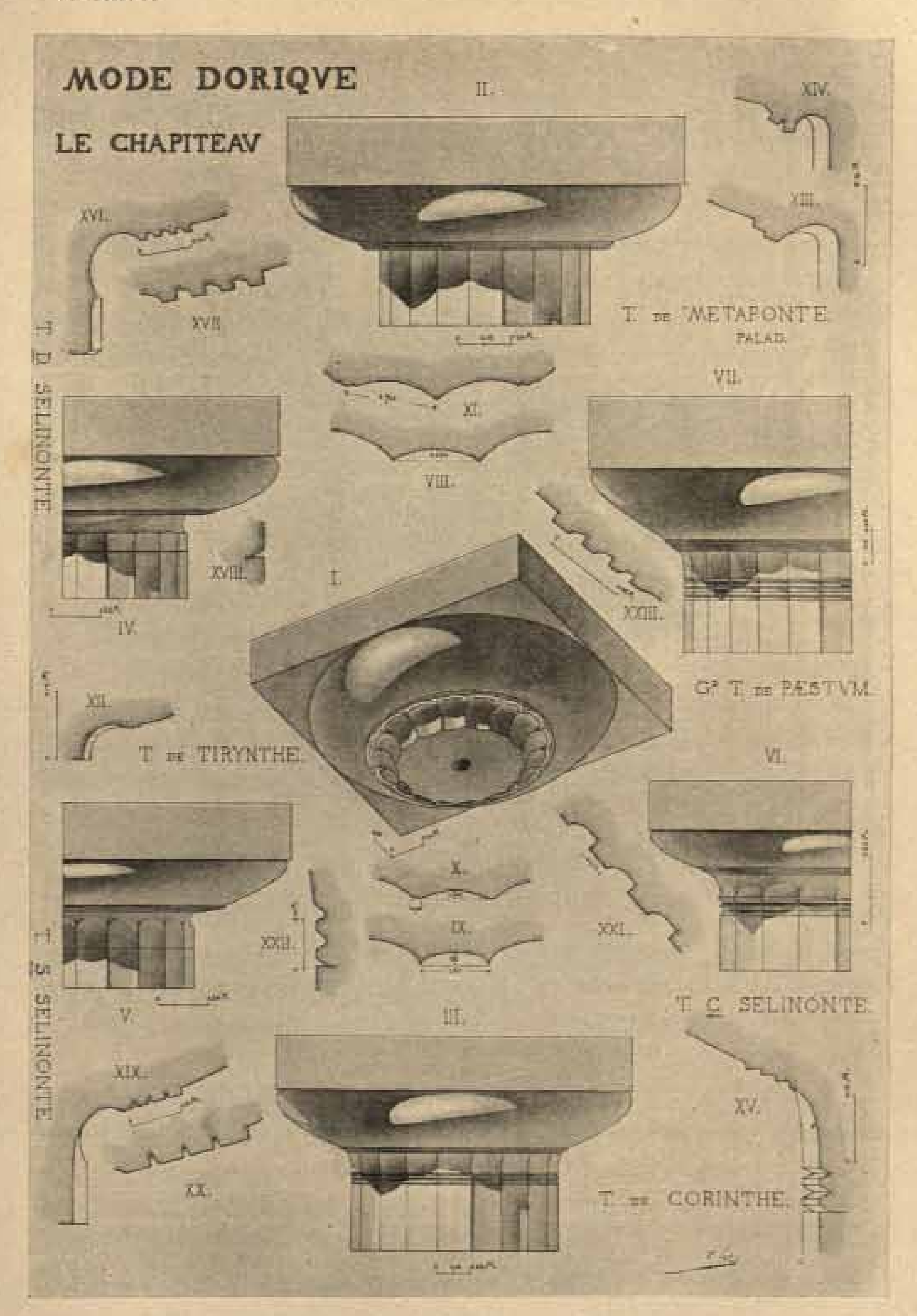




TEMPLE DE CORINTHE

ÉLÉVATION RESTAURÉE ET ÉTAT ACTUEL

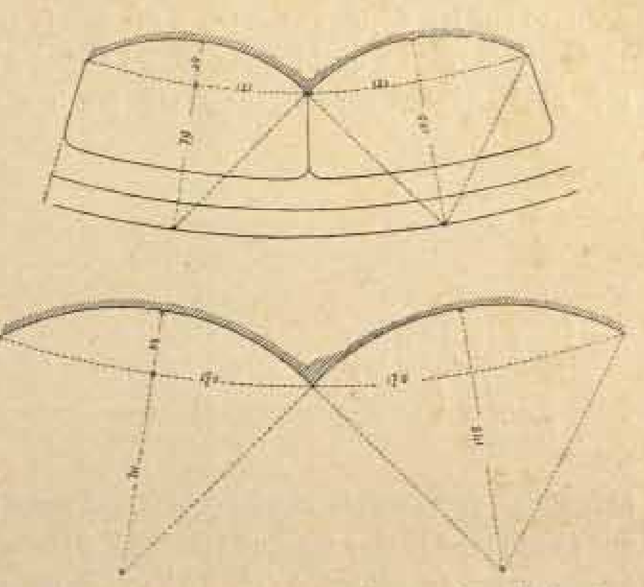
D'après Blouet.



LA COLONNE DORIQUE

ÉLÉVATIONS, PERSPECTIVE ET PROFILS

fig. 217). Cette disposition, qui a pour effet de rendre les arêtes plus fines et comme plus nerveuses, tend à prévaloir à mesure que l'art se raffine (fig. 218). Dans l'ordre dorique, les cannelures sont tangentes les unes aux autres; elles ne sont séparées que par des arêtes vives. Il n'a été que très rarement dérogé à cette règle, comme par exemple à Sélinonte, où, dans le pronaos du temple S, il y a, entre les cannelures, d'étroites bandes plates (fig. 219). Dans un des trésors d'Olympie, on retrouve des baguettes arrondies et autrement disposées; c'est de deux en deux arêtes qu'elles reparaissent (pl. XXIV, 11). Le nombre des cannelures est toujours pair; il varie de seize à vingt-quatre[1]. Vingt est celui que l'on rencontre le plus souvent; celui de vingt-quatre n'est qu'une exception, assez rare. Il ne semble d'ailleurs pas qu'il y ait un rapport à chercher entre ce nombre et l'âge du temple. Au temple de Poseidon, à Pestum, la colonne a vingt-quatre cannelures, et ce monument est moins ancien que deux temples de Sélinonte et que le temple de Corinthe, où il y a vingt cannelures; mais, d'autre part, on n'en compte que seize au temple de Sunium, qui ne date que du milieu du ve siècle.



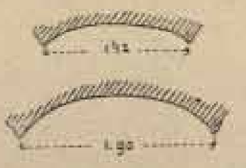
216. — Plans supérieur et inférieur des cannelures du temple de Métaponte. De Luynes et Debacq.

Cette diversité que nous avons signalée dans la composition de la colonne et dans le nombre des cannelures, on la retrouve dans la

Plan des cannelures. Labrouste, pl. 10. — 10. Colonne du naos, au temple S. Plan des cannelures. Hittorf, *Arch. antique*, pl. 55. — 11. Colonne du trésor de Syracuse, à Olympie. Plan des cannelures. *Olympia. Baudenkmæler*, pl. 24.

1. Comme exceptions à l'usage, on signale 18 cannelures dans le pronaos du temple d'Assos, 28 dans une colonne trouvée parmi les fondations du temple d'Éphèse, et 32 dans deux fûts de Samos décrits par Ross (*Reisen*). On remarquera que, sauf 18, tous ces nombres sont des multiples de 4. G. Tacher Clarke, *A doric shaft and base found at Assos* (*American journal of archæology*, t. II).

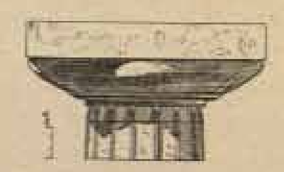
forme même du support. Il n'est pas de colonne qui n'aille en diminuant de bas en haut, qui ne soit plus mince sous le chapiteau qu'à son pied; mais le profil du fût est loin d'être toujours le même. Les variantes qu'il offre peuvent se ramener à deux types nettement caractérisés. Parfois, la colonne est ce que l'on appelle *galbée*, c'est-à-dire que la ligne qui la cerne présente, dans sa hauteur, un renflement très sensible à l'œil (ἔντασις). Cette ligne relève d'une de ces courbes ouvertes, telles que l'hyperbole et la parabole, qu'il n'est pas toujours aisé de distinguer l'une de l'autre, étant donné l'état dans lequel sont aujourd'hui les monuments. On a dit que la colonne qui est caractérisée par ce tracé a quelque chose de l'aspect d'un sac[1]. La comparaison peut paraître forcée, mais elle fait ressortir le caractère très



217. — Plans supérieur et inférieur des cannelures du temple de Poseidon à Pestum. Labrouste.



218.—Plan des cannelures du temple de Némésis, à Rhamnunte. *Antiquités inédites*, ch. VI, pl. 6.

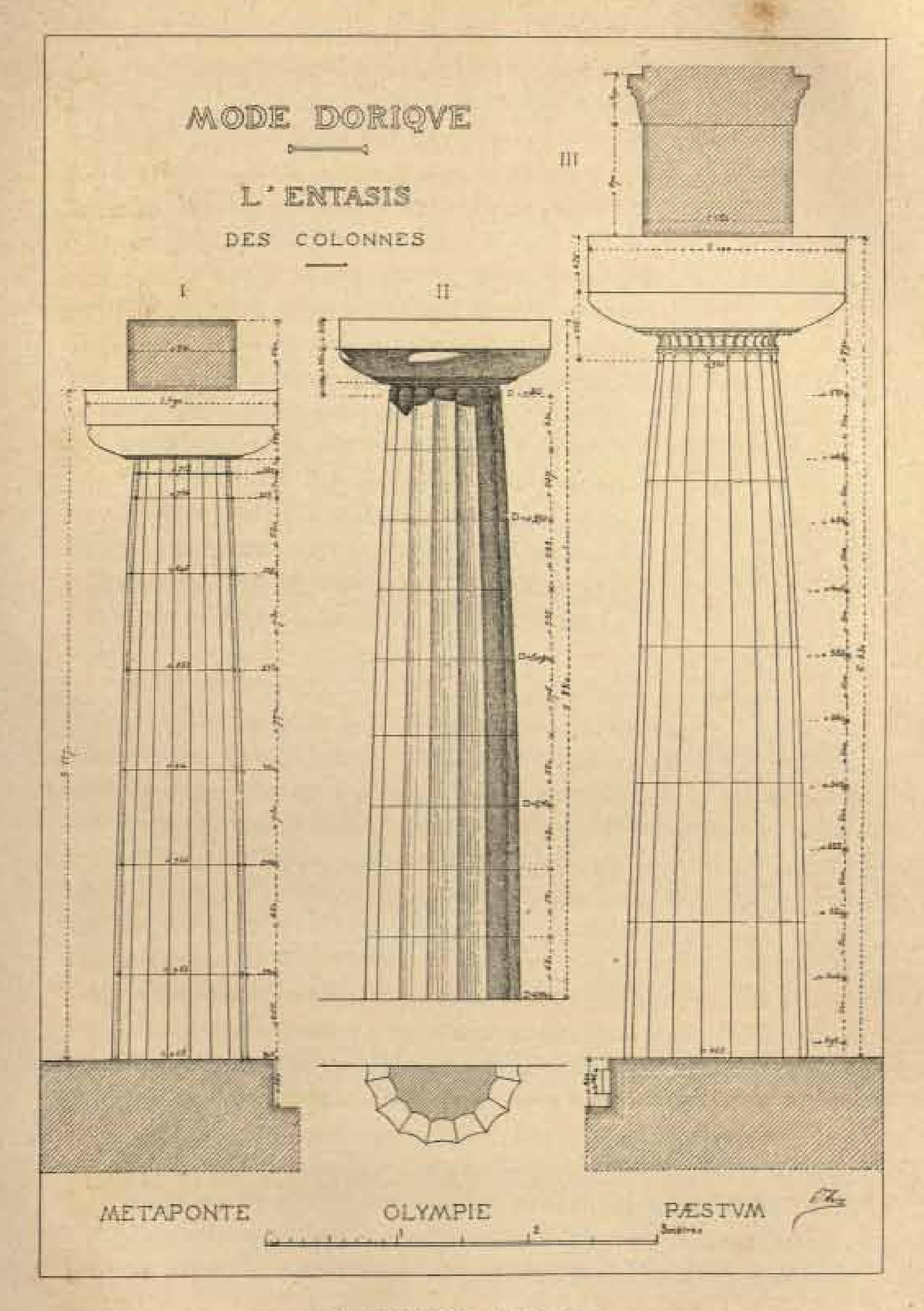


219. — Colonne du pronaos du temple S, à Sélinonte. Hittorf, *Architecture antique*, pl. 57.

particulier de la forme ainsi créée. C'est dans la *basilique* de Pestum que ce galbe est le plus marqué (pl. XXV, 3); viennent ensuite certaines des colonnes de l'Héræon (pl. XXV, 2) et les colonnes du temple de Métaponte (pl. XXV, 1)[2]. Ce renflement ne se rencontre d'ailleurs que par exception. Dans la plupart des temples, la colonne semble n'avoir point de galbe. Elle donne, à première vue, l'impression d'un simple tronc de cône. Alors même, ce n'est cependant pas, en réalité, une ligne droite que dessine, dans le sens de sa hauteur, le contour du fût; c'est une courbe du genre de celles que nous avons signalées, mais une courbe dont la flèche, tant elle est courte, échappe presque au calcul. Là encore il y a un galbe, mais un galbe à peine indiqué; on n'en perçoit l'effet que par un certain effort d'attention. Il n'en faut pourtant pas davantage pour animer en quelque sorte la colonne, pour lui donner, toute massive qu'elle soit, un air d'élégance et de vivante

1. Durm, *Baukunst*, p. 86.

2. Planche XXV. Colonne du temple dit *Colonne Paladine*, à Métaponte. D'après De Luynes et Debacq. — 2. Une des colonnes de pierre de l'Héræon d'Olympie, sur la façade Sud-Ouest. D'après Dœrpfeld, *Olympia. Baudenkmæler*, pl. XXI. — 3. Colonne de la basilique de Pestum, d'après les cotes de Labrouste.



LA COLONNE DORIQUE

ÉLÉVATIONS GÉOMÉTRALES

élasticité. Quel que soit le profil de la colonne, les cannelures y sont toujours recoupées, dans le voisinage et à une faible distance du chapiteau, par une ou plusieurs rainures, de faible profondeur, qui font le tour du fût; c'est ce que l'on appelle les *annelets* ou les *filets*. Parfois, il n'y a de filets que tout en haut du fût, là où il rencontre le chapiteau (pl. XXIV, 2). Le plus souvent, un ou plusieurs annelets, placés un peu plus bas, dessinent là comme une sorte de collier (pl. XXIV, 3, 4, 5, 6, 7). L'esprit grec, avec son habitude de tout animer et de tout personnifier dans la nature et dans l'art, s'est complu à comparer la colonne au corps humain ; il a même été jusqu'à lui prêter tel ou tel sexe, suivant qu'elle appartenait à tel ou tel ordre. Pour lui, le chapiteau était la tête de la colonne, comme l'indique le terme qui, dans toutes les langues, désigne cette partie du support. En vertu des mêmes analogies, on avait assimilé au cou de l'homme l'espace que circonscrivaient l'annelet supérieur et l'annelet inférieur. Les Grecs l'appelaient *hypotrachélion* (mot à mot « ce qui est au-dessous du cou », le cou étant l'annelet supérieur, la jonction du fût et de l'échinos); nous le nommons *gorgerin*[1].

220. — Raccordement des cannelures avec le chapiteau. Métaponte. De Luynes et Debacq.

C'est au gorgerin qu'aboutissent et que finissent les cannelures; elles ne le font pas partout de la même façon. Dans plusieurs des plus anciens temples, il y a, entre le fût et l'échine, une gorge dont le creux est parfois très marqué. Les cannelures vont alors finir en pénétration sous l'échine ou s'y perdre en laissant leur creux s'effacer insensiblement; c'est le cas à Métaponte (*colonne Paladine*), où la cannelure s'amortit en suivant la circonférence (fig. 220). Ailleurs, et c'est la disposition qui prévaudra dans l'âge classique, le fût se relie directement à l'échine, sans l'intermédiaire de cette gorge, et alors la cannelure se termine franchement, sous les filets supérieurs, par une courbe elliptique (pl. XXIV, 7, 15).

C'était avec le joint qui se cachait dans le refouillement de l'annelet que commençait d'ordinaire le bloc dans lequel était taillé, d'une seule pièce, le chapiteau; mais, entre celui-ci et la montée directe du fût, l'art avait tenu à ménager une transition. Le passage d'une forme à l'autre s'opère, suivant les époques, de plusieurs façons. Nous avons signalé la moulure rentrante qui, dans le chapiteau de quelques vieux temples, s'insère sous l'échine; à son sommet, elle se recourbe en

1. Vitruve emploie plusieurs fois le mot *hypotrachélion*, mais sans nulle part le définir. Il résulte pourtant de ces passages que c'est bien à notre gorgerin qu'il l'applique.

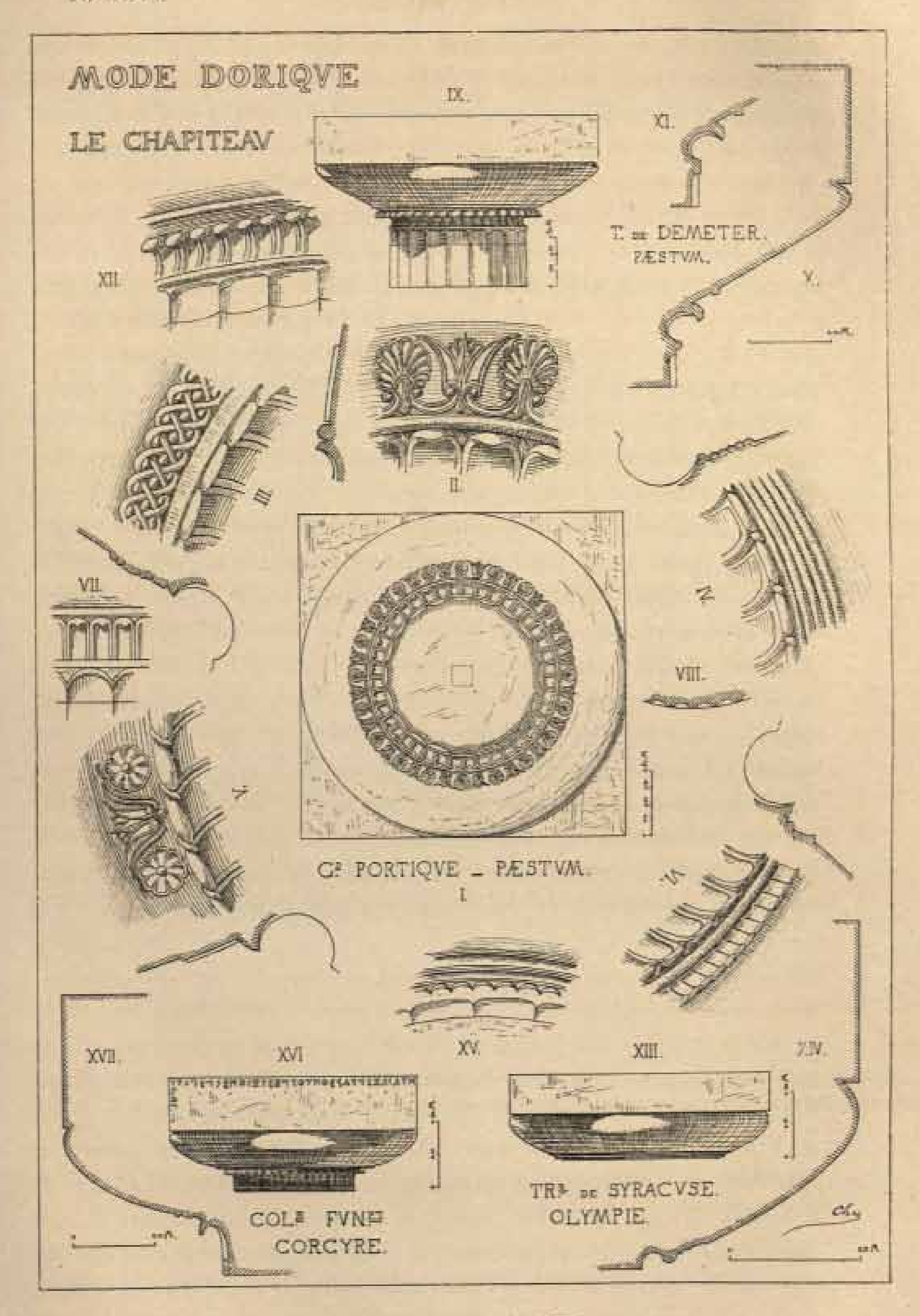
dehors et fait saillie sur l'échine (pl. XXVI, 10, 11, 14, 17). C'est comme une espèce de scotie dont le creux est rempli par une série de feuilles dont les bouts, ciselés en saillie, retombent en dehors. Ce gorgerin comporte une grande diversité de dispositions et d'ornements, dont nous avons essayé de donner une idée en groupant les motifs réunis dans la pl. XXVI[1]. Voici le chapiteau de la stèle de Xénarès qui, d'après son inscription, paraît dater de la première moitié du vi^e siècle (pl. XXVI, 16 et 17). Le bas des feuilles y était indiqué en deux couleurs dans les sillons du gorgerin; il n'y a que leurs pointes qui, découpées dans la pierre, se détachent et s'arrondissent en manière de collerette. Dans le chapiteau du trésor de Syracuse, à Olympie, point de reliefs (pl. XXVI, 13). A Pestum, dans le petit temple auquel on a attaché le nom de Déméter et dans le *Grand portique* (la *Basilique*), les feuilles sont modelées dans le tuf et, au-dessus d'elles, le ciseau a encore ajouté une décoration supplémentaire, à la base de l'échine (pl. XXVI, 4, 7, 12). C'est, ici, une tresse (pl. XXVI, 3), et là des fleurs de lotus, des palmettes ou des rosaces (pl. XXVI, 2, 5)[2]. Ces feuilles ainsi placées dans le col du fût sont un héritage du passé. C'est l'art mycénien qui en a fourni le modèle à l'art classique; nous les avons rencontrées et signalées dans les fragments du *Trésor d'Atrée*, où elles enveloppent tout le coussin qui forme la partie inférieure du chapiteau[3].

Parut-il aux architectes, quand leur goût s'épura, qu'une telle parure n'était pas en rapport avec la simplicité sévère qui caractérisait l'ensemble de la colonne dorique? Nous ne savons; mais toujours est-il que dans les temples de marbre à Athènes, on ne trouve plus rien

1. Planche XXVI. 1. Chapiteau de la basilique de Pestum, vu en dessous. D'après Labrouste (*Les temples de Pestum*, pl. 19) et Puchstein, *das Ionische Capitell*, fig. 40 et 41. Les ornements d'après Puchstein. — 2, 3, 4, 5, 6. Divers ornements des chapiteaux du même édifice. Puchstein, fig. 40 et 41. — 7 et 8. Détails de chapiteaux du même édifice. Puchstein, fig. 40 et 41. — 7 et 8. Détails de chapiteaux du même édifice. Durm, fig. 68. — 9, 10, 12. Le chapiteau du temple de Déméter, élévation et détails, d'après Durm, fig. 68. — 11. Coupe de l'échine d'un chapiteau de ce même édifice, d'après Labrouste, pl. XIV. — 13, 14, 15. Chapiteau du trésor de Syracuse, élévation et profil. *Olympia*, pl. XXIV. — 16 et 17. Chapiteau d'une colonne funéraire, à Corcyre. Élévation et profil. Puchstein, fig. 39.

2. C'est M. Puchstein qui a été le premier à rappeler l'attention sur cette curieuse ornementation du gorgerin de certaines colonnes doriques (*Das Ionische Capitell*, 1887, Reimer, in-4°, p. 48-50). Elle avait déjà été notée et signalée par Lagardette, dans son ouvrage trop oublié (*Les ruines de Pestum*, in-fol. an 7). Il a relevé ces détails et les a dessinés dans sa planche XI, E, F, G, H, I.

3. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 727, fig. 203, 204, 280, 281.



LA COLONNE DORIQUE

ORNEMENTATION DU GORGERIN

qui ressemble à cette décoration compliquée du gorgerin. Celui-ci disparait dans la colonne de ces édifices, ou, pour parler plus exactement, il n'y est plus représenté que par quatre ou cinq annelets (les *armillæ* de Vitruve), d'une très faible saillie et fort rapprochés les uns des autres ; il en est déjà ainsi à Pestum, dans le temple de Poseidon (pl. XXIV, 7). Ces annelets forment comme les fils serrés d'un second collier. En même temps que des colliers qui pendent sur la gorge, n'y en a-t-il pas d'autres, dans la parure féminine, qui ceignent le cou, au-dessous même du menton ?

Le chapiteau comprend deux membres, l'*échine* (ἐχῖνος), de forme circulaire, et l'*abaque* (ἄβαξ), de forme carrée. C'est toujours, pour l'architecte, une difficulté sérieuse que d'arriver à établir, entre le fût conique et l'architrave quadrangulaire, une jonction qui satisfasse aux lois de la statique et qui, en même temps, plaise à l'œil. Cette difficulté, l'architecte mycénien l'avait sentie, et il s'était avisé de la seule méthode qui pût conduire l'artiste à en triompher. Pour opérer le passage d'une forme à l'autre, il avait imaginé de poser un plateau carré sur un bourrelet ou coussin de section circulaire. Son successeur n'eut qu'à allonger la courbe du tore et à élargir l'abaque ; ces changements de profil suffirent à créer un chef-d'œuvre. Jamais l'art n'a donné de ce problème une solution qui soit tout ensemble plus simple et plus élégante que celle dont le chapiteau dorique est l'expression. L'échine, à sa partie inférieure, est de même diamètre que le sommet du fût; à son sommet, elle est circonscrite par les quatre côtés du champ de l'abaque. Les deux surfaces se joignent ainsi ; il n'y a de vide que sous les quatre coins de l'abaque qui sont en porte-à-faux.

Dans les monuments les plus anciens, le contour de l'échine décrit une courbe très évasée, une courbe ventrue et molle qui, d'ordinaire, se termine, à la rencontre de l'abaque, par un léger retrait. Il en est ainsi dans le chapiteau d'un temple dorique dont quelques fragments ont été retrouvés dans la citadelle de Tirynthe, dans les chapiteaux du temple D de Sélinonte et du temple de Métaponte (pl. XXIV, 1, 12, 4, 2). A Corinthe, la courbe a déjà commencé à se relever (pl. XXIV, 3). Avec le chapiteau du temple de Poseidon, à Pestum, ce redressement est déjà plus marqué (pl. XXIV, 7). Dans les ouvrages du beau temps, l'échine est un tronc de cône renversé; la courbe s'est affermie. Elle se tend encore plus dans les chapiteaux des derniers siècles de l'âge classique; elle acquiert alors une élégance qui n'est pas exempte de

quelque sécheresse; elle manque d'ampleur. Si, par un point pris au milieu de la courbe, on mène une tangente à cette courbe, la tangente fait avec la ligne horizontale, prolongement du plan de l'abaque, un angle qui, dans les plus vieux chapiteaux, est d'environ 30 degrés, de 45 au Parthénon et de 50 à 55 dans les chapiteaux les plus récents.

Le chapiteau se termine par l'abaque, plateau carré, dont la hauteur est tantôt supérieure, tantôt un peu inférieure à celle de l'échine, sur lequel il ne fait point de saillie ou n'en fait qu'une très faible. C'est par son intermédiaire qu'achève de s'opérer le passage des formes montantes du support aux formes horizontales de l'entablement. L'échine et l'abaque ont ainsi, avec des profils différents, des fonctions distinctes ; mais ils n'en font pas moins, à eux deux, un seul membre d'architecture : ils sont toujours taillés dans le même bloc. Il n'en est autrement qu'au temple de Zeus à Agrigente. Là les dimensions colossales de l'édifice et le fait que les colonnes y sont engagées ont appelé d'autres dispositions ; l'échine et l'abaque y sont des pièces séparées, dont la queue est prise dans l'appareil du mur. Partout ailleurs c'est un tenon, le plus souvent une tige de métal, qui relie le chapiteau au dernier des tambours du fût (pl. XXIV, 1).

Une autre règle générale qui, celle-ci, ne souffre aucune exception, c'est que, dans l'ordre dorique, ni l'échine, ni l'abaque ne reçoivent jamais aucun décor sculpté. Point d'autres ornements que ceux du gorgerin, et encore, dans les types où l'art grec a dit son dernier mot, sont-ils réduits à de simples filets. Il ne semble même pas que, là, le pinceau ait essayé de suppléer à l'abstention du ciseau. Toute la beauté du chapiteau était dans l'heureuse proportion de ses parties et dans la noblesse de ses lignes.

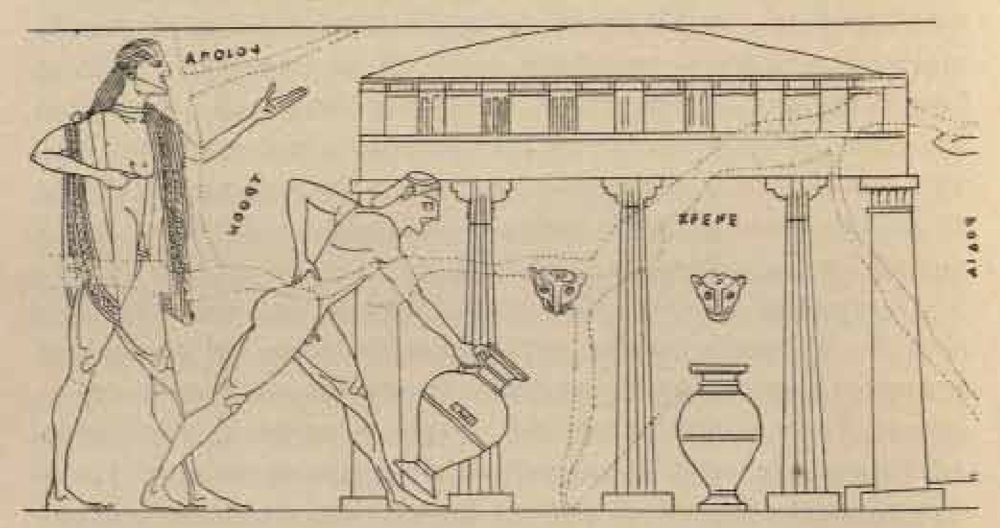
Il n'en est pas tout à fait de même des chapiteaux qui, au lieu d'entrer dans la composition d'un édifice, surmontaient soit des stèles funéraires, soit des colonnes destinées à porter un objet de prix ou une figure votive. Alors même que, par le caractère général de leur forme, ils rappellent le chapiteau dorique et se rattachent à lui plus qu'à tout autre type, ils présentent des particularités très curieuses ; ils constituent une autre série. Un certain nombre de ces monuments ont été retrouvés, au cours des fouilles de l'Acropole, dans les décombres qui provenaient des destructions que les Perses ont opérées dans l'intérieur de la citadelle ; ils appartiennent donc presque tous au VIe siècle ou aux premières années du Ve. Les singularités de ces chapiteaux s'expliquent par la nature spéciale de la fonction qu'ils avaient à remplir. Si

quelques-uns d'entre eux reproduisent le type du chapiteau de la colonne des temples, d'autres s'en écartent très sensiblement. On ne leur demandait pas d'établir une liaison entre le fût et l'entablement; on a donc pu se dispenser de donner une forme carrée à l'abaque. Celui-ci, dans la plupart de ces pièces, est un plateau circulaire qui surmonte une échine en forme de corbeille (pl. XXVI, 16). Presque toujours l'échine et parfois aussi l'abaque ont reçu une élégante décoration peinte, dont les motifs sont des feuilles ou des palmettes; on rencontre aussi là des losanges ou des écailles, souvent le méandre. L'ornementation varie; elle est partout brillante et gaie[1]. Quand, du temps de Solon, de Pisistrate ou de Clisthène, quelque Eupatride consacrait à la déesse protectrice de la cité un trépied où l'ivoire et l'argent mêlaient leur blancheur à l'éclat de l'or, quand il lui dédiait une statue de femme où courait, tout le long de la draperie, une bordure dont le dessin se détachait en rose ou en bleu sur le ton mat du marbre, il voulait que le piédestal du meuble ou de l'image fût en rapport avec la richesse de l'offrande.

Les peintres de vases, dans leurs tableaux, ont plus d'une fois placé des bâtiments, temples, portiques ou fontaines, qui leur servent à meubler le champ et à mieux définir le sens des scènes qu'ils représentent. Toute sommaire que soit, dans ces esquisses, l'indication des formes, elle est pourtant parfois assez précise pour que l'on y reconnaisse des types dont d'autres épreuves ont été recueillies dans les restes des édifices. Sur le beau cratère du VIe siècle, que les archéologues appellent, du nom de celui qui l'a découvert, le *vase François*, il y a l'image d'une construction en style dorique, élevée au-dessus d'une fontaine (fig. 221). Le chapiteau de la colonne y a l'aspect d'une assiette creuse. Quant aux chapiteaux piriformes que le même peintre a prêtés aux colonnes de ce qui doit être un temple, dans un autre des tableaux de ce vase (fig. 222), peut-être ne faut-il voir dans la forme qui leur a été attribuée là qu'une sorte d'abréviation conventionnelle; cependant on rencontre, au moins dans les colonnes votives, quelques chapiteaux qui offrent ce profil; il y en a soit à Cypre[2], soit à Athènes. On n'a pas, dans ces peintures, des architectures de fantaisie, du genre de celles qui, dans les fresques de Pompéi, amusent l'œil par leurs proportions invraisemblables et leurs irréalisables caprices.

1. DURM, *Handbuch*, fig. 70.
2. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 117.

On est donc fondé à tenir aussi compte d'un autre trait de ces esquisses. Dans l'une et dans l'autre, le fût a une base, base très simple qui paraît n'être qu'un disque pareil à celui sur lequel posait la colonne des palais de Tirynthe et de Mycènes. Cette colonne de bois que caractérise sa sveltesse, nous croyons la reconnaître dans la colonne très élancée de l'une au moins des deux fabriques (fig. 221). C'est dans un pavillon de construction légère qu'aurait été établie la fontaine où les femmes allaient remplir leurs urnes; mais le fût du portique dans l'autre édifice n'a pas des proportions aussi grêles (fig. 222); il semble que là ce soit une colonne de pierre qui a servi de modèle au peintre. Lorsque,

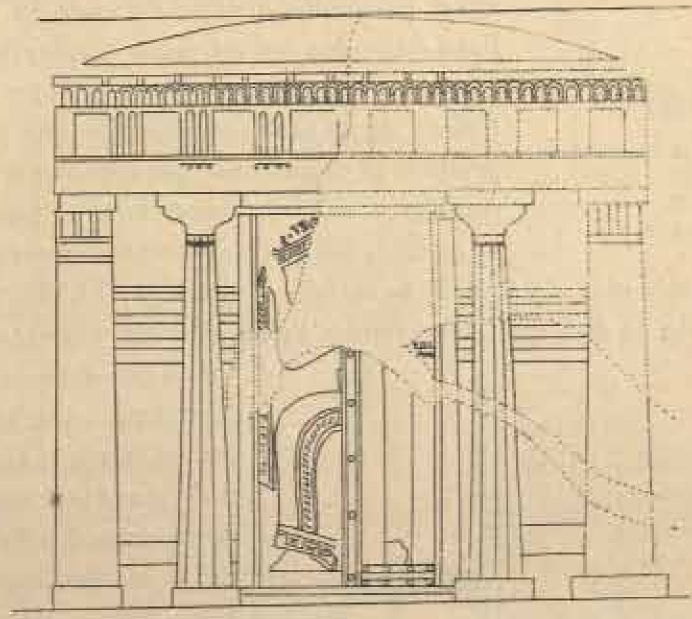


221. — La colonne d'une fontaine monumentale figurée sur le *vase François. Wiener Vorgeblætter für archæologische Uebungen.* 1888, pl. 2.

dans le fût, la pierre s'est substituée au bois, la base dont celui-ci ne pouvait se passer devenait inutile; pourtant on ne s'est peut-être pas décidé tout de suite à la supprimer. Ces dessins attesteraient ainsi l'existence passagère d'une colonne dorique lapidaire qui aurait été pourvue d'une base, type de transition dont aucun exemple certain ne s'est conservé dans les édifices. On ne sait trop en effet ce qu'il faut penser d'une singulière colonne dont la partie inférieure a été trouvée à Pæstum, dans le pronaos du temple de Déméter (fig. 223). Labrouste l'a restaurée avec un chapiteau ionique[1]; mais, si elle a une base, cette base n'offre pas les traits canoniques de la base ionique et, d'ailleurs, la cannelure de ce qui reste du fût ne présente point de méplats : c'est la cannelure dorique. Si l'on peut hésiter sur le vrai caractère de ce type énigma-

1. *Temples de Pæstum*, pl. XIII. Coupe longitudinale.

tique, on n'éprouve pas le même embarras à propos du tronçon inférieur d'une colonne à cannelures doriques qui faisait fonction de stèle dans la nécropole d'Assos. Elle était scellée au plomb dans un creux ménagé au centre d'un large disque taillé à même le roc qui servait de support au monument (fig. 224)[1]. Cette base, qui a été coupée pour faire place à un sarcophage de date postérieure, avait 1m,6 de diamètre et 0m,34 de haut. Le diamètre du fût est de 0m,425. Il a été brisé à 0m,65 au-dessus de la base. On suppose qu'il avait environ 2m,75 et qu'il portait une statue; de l'inscription votive qui était gravée dans



222. — La colonne d'un temple figuré sur le *vase François*. Ibidem.

deux des cannelures, il ne reste, par malheur, que le mot initial et quelques lettres de deux autres mots. Ces cannelures sont au nombre de vingt-cinq; c'est là une particularité que ne paraît offrir aucune autre colonne antique.

Si nous avons insisté sur les colonnes votives et sur les architectures figurées des vases, c'est que les unes comme les autres aident l'historien à se faire une idée de la variété première des formes; mais c'est surtout comme partie intégrante du temple que nous nous sommes proposé d'étudier la colonne, dans le rôle qu'elle y joue comme support et dans ce qu'elle y ajoute de beauté, par la noblesse de ses proportions et de son port. Pour comprendre quel parti en ont

1. J. Tascher Clarke, *A Doric shaft and base found at Assos* (*American journal of archæology*, t. II, 1886, p. 267-285).

tiré la science et le goût de l'architecte grec, il convient donc de la considérer dans les édifices où elle est encore debout, là où, en avant du mur de la cella, les fûts alignés en file se dressent fièrement sur le stylobate et tiennent suspendu sur leur tête le poids de l'entablement.

223. — Base et fragment du fût d'une colonne du temple de Déméter, à Pæstum. Labrouste, pl. XII.

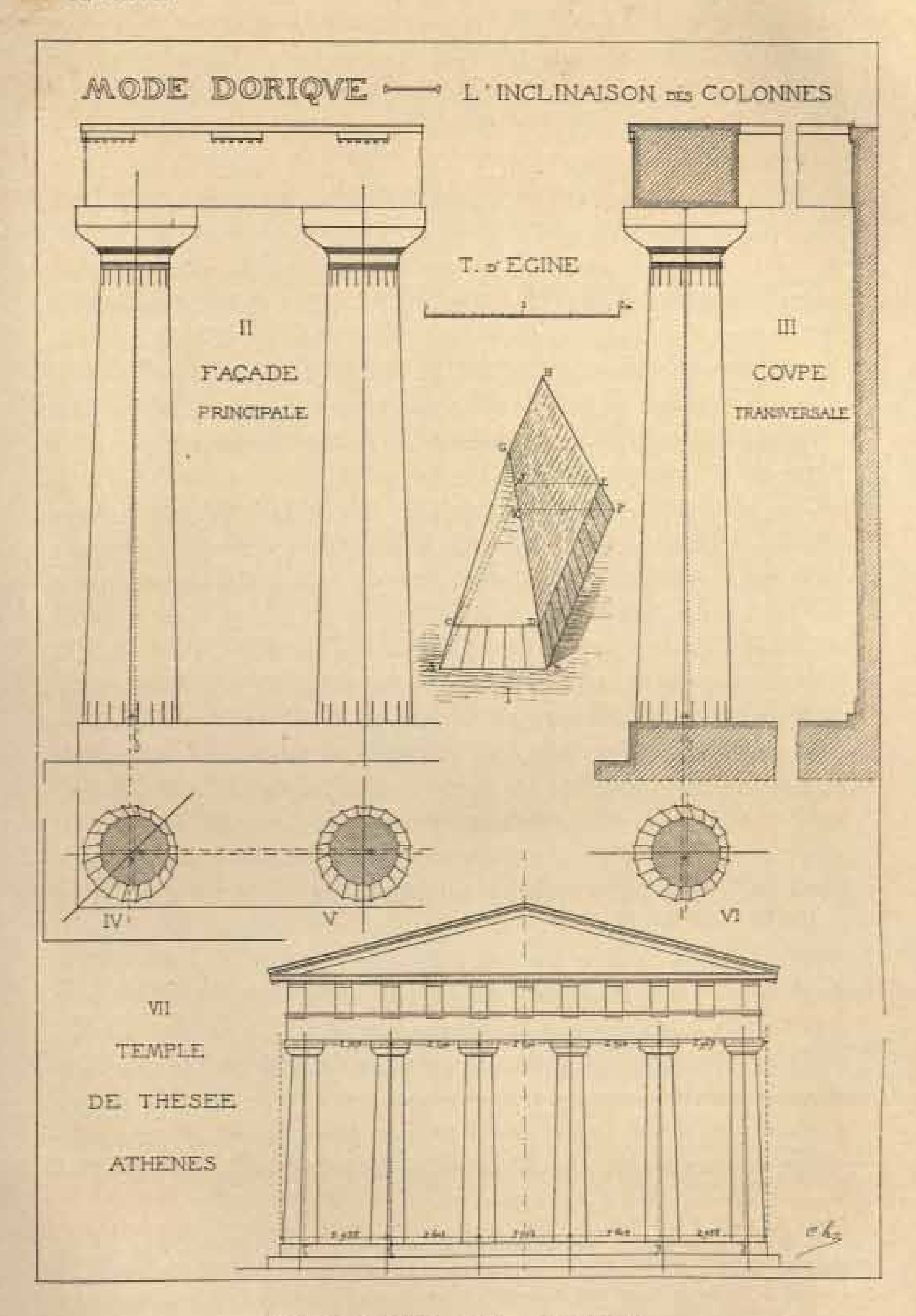
Une des dispositions les plus singulières que l'on ait notées, là où l'état des ruines permet une observation méthodique, c'est que, dans les édifices dont l'exécution est le plus soignée, particulièrement dans ceux du ve siècle, l'axe des colonnes est hors d'aplomb. Toutes les colonnes sont faiblement inclinées vers l'intérieur du monument. C'est ce que fait comprendre le diagramme qui représente, se rencontrant à une très grande hauteur pour former un solide, les quatre plans qui passent par les axes des colonnes du temple hexastyle dorique (pl. XXVII)[1]. Il est à peine besoin de dire que, pour rendre l'effet plus net, l'inclinaison des fûts a été, dans ce croquis, fortement exagérée, pour les colonnes d'angle. Elle n'est, dans le grand temple de Pæstum et à Égine, que de 4 centimètres environ pour toute l'élévation du fût, comme le montre la planche ci-jointe, où les lignes ponctuées indiquent, dans les colonnes, la direction du fil à plomb (pl. XXVII, 2, 3).



224. — Fragment d'une colonne funéraire d'Assos. J. Tascher Clarke.

Cette inclinaison se produit de deux façons, suivant deux systèmes qu'il importe de distinguer. Voici d'abord le plus simple, celui dont l'application a été constatée dans plusieurs monuments et qui répond au diagramme ci-dessus

1. Pl. XXVII. 1. Diagramme théorique. 2-6. Colonnes du temple d'Égine, d'après les cotes de Ch. Garnier (*Le temple de Jupiter panhellénien*). 4. Inclinaison angulaire égale



L'INCLINAISON DES COLONNES

(pl. XXVII, 1); c'est d'après le temple d'Égine que nous le figurons (pl. XXVII, 2, 3, 4, 5, 6). Les colonnes du portique sont toutes légèrement penchées, sur les quatre faces de l'édifice, vers le mur de la cella. En conséquence de cette disposition, les colonnes angulaires ont une double pente. Il est à remarquer que, si l'on considère les génératrices des colonnes dans les coupes longitudinale et transversale du temple, celle qui est du côté du mur se rapproche beaucoup plus de la ligne verticale que celle qui est tournée vers le dehors.

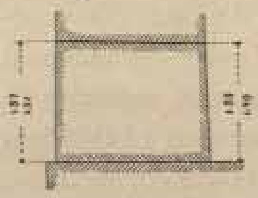
L'autre méthode est plus compliquée et l'emploi n'en a été signalé jusqu'ici que par un seul observateur, Pennethorne, et à propos d'un seul édifice, le temple de Thésée (pl. XXVII, 7). Là, sur les deux fronts, les colonnes s'inclinent vers le mur de la cella et, en même temps, vers l'axe longitudinal de l'édifice; cette inclinaison est d'autant plus marquée que la colonne est plus éloignée de cet axe, de l'entre-colonnement central. Sur les grands côtés du parallélogramme, les colonnes se comportent comme dans l'exemple précédent; c'est surtout à l'extérieur que se prononce la pente; elle est à peine perceptible sous le portique. Presque partout, elle ne se révèle qu'à un examen minutieux, fait avec des instruments de précision; elle est pourtant sensible, dans les colonnes d'angle, au moins pour l'œil exercé d'un homme du métier.

La raison d'être de cet artifice, on l'a cherchée dans les lois de la statique et dans celles de l'optique. Les unes et les autres ont peut-être concouru à suggérer l'idée d'une telle disposition. Dans le cas d'un tremblement de terre, les supports inclinés vers le dedans de l'édifice devaient mieux résister que ne l'auraient fait des supports verticaux à un mouvement de translation qui les aurait projetés vers l'extérieur. D'autre part, au Parthénon, le mur de la cella a un léger fruit; il semble ainsi, dans sa partie haute, pencher vers le dedans de l'édifice, tandis que, par suite de l'amincissement du fût, la ligne de la colonne s'infléchit dans le sens opposé, vers le dehors. Il y a ainsi, en élévation, une certaine divergence entre les deux enveloppes du sanctuaire, entre le mur et les supports du portique extérieur. C'est ce contraste que l'on se serait proposé d'atténuer en écartant de la verticale l'axe des colonnes; la déviation ne fût-elle que de quelques centi-

sur les deux faces du temple. 5. Inclinaison perpendiculaire au mur de la cella et nulle en projection verticale. 6. Inclinaison perpendiculaire aux murs latéraux de la cella. Dans ces figures, les lignes ponctuées marquent la direction du fil à plomb. 7. Les colonnes du temple de Thésée d'après Pennethorne, *The geometry and optics of ancient architecture* (in-folio, Londres, 1878), partie IV, pl. XV, fig. 2.

mètres, la colonne paraissait ainsi suivre le mouvement du mur; elle tendait à lui devenir parallèle[1].

Pour donner une inclinaison plus ou moins forte à une colonne composée de plusieurs tambours et comprise entre deux plans horizontaux, celui du stylobate et celui de l'architrave, il avait fallu recourir à certains artifices dont nous ne saurions exposer ici la théorie[2]. C'était par une taille spéciale, réservée aux deux tambours inférieur et supérieur, que l'on obtenait le résultat voulu. Les lits de ces tambours n'étaient pas horizontaux, et, par conséquent, ces tambours n'avaient pas, en dedans et en dehors, la même hauteur; mais les joints des tambours compris entre les tambours extrêmes étaient généralement parallèles entre eux. C'est d'ailleurs surtout dans les temples doriques d'Athènes et à Pæstum (pl. XXVIII et XXIX) que l'on rencontre ces combinaisons savantes et ces finesses (fig. 225); on les chercherait en vain dans la plupart des temples de la Sicile[3]. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce sujet dans la suite de ces études.



225. — Coupe du tambour inférieur des colonnes extérieures du temple de Poseidon, à Pæstum. Durm, *Handbuch*, fig. 72.

Les colonnes d'angle sont, dans beaucoup de temples, un peu plus grosses que les autres. Vitruve prescrit d'engraisser les colonnes d'angle; il fixe même au cinquantième du diamètre la mesure normale de cette augmentation et voici la considération par laquelle il justifie cette pratique[4]. Si celle-ci est nécessaire, c'est, dit-il, que « ces colonnes sont enveloppées d'air » et qu'elles risquent ainsi de sembler au spectateur plus grêles que leurs sœurs, qui se profilent sur le mur. On a exprimé un doute à ce sujet. Avec la forme qu'a le temple, avec des fûts aussi rapprochés les uns des autres que le sont ceux du portique, on n'avait guère, a-t-on dit, l'occasion de voir la colonne d'angle se détacher seule sur le ciel et en paraître amaigrie[5]. Pour trouver le point d'où elle se présente sous cet aspect, il faut le chercher,

1. C'est ce que suggère Durm, qui écarte les autres explications (*Baukunst*, p. 95). On a cru trouver, dans un passage de Cicéron (*In Verrem*, II, I, 133), une allusion à cette inclinaison que l'architecte a parfois imposée, de parti pris, à la colonne. Il paraît plus vraisemblable que l'orateur a voulu seulement rappeler là que, dans la pratique, il n'était pas aisé de donner à toutes les colonnes des axes qui fussent rigoureusement verticaux.

2. Voir Durm, *Baukunst*, p. 95-97, fig. 72, 73, 74.

3. Durm, *Ibid.*, p. 100.

4. Vitruve, III, III, 11.

5. Durm, *Baukunst*, p. 101.



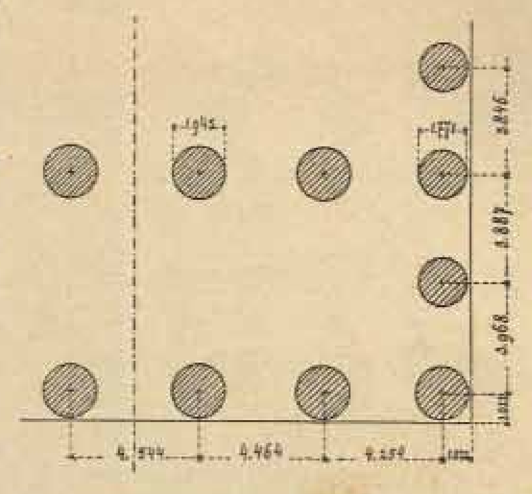


LE TEMPLE DE POSÉIDON A PÆSTUM

ÉLÉVATION (ÉTAT ACTUEL) ET COUPE TRANSVERSALE

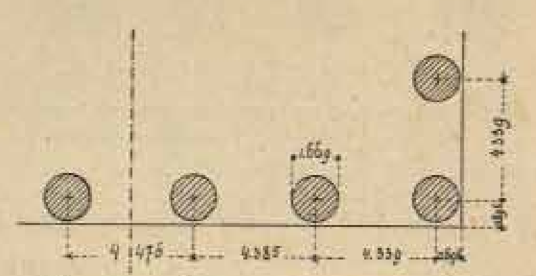
D'après Labrouste

et encore la configuration des lieux et le voisinage d'autres bâtiments ne permettent-ils pas toujours de s'y placer. Nous le voulons bien; mais a-t-on une autre explication à donner de cette disposition? Les architectes ont eu certainement leurs raisons pour prendre ce parti. Ces raisons, l'un ou l'autre avait dû les exposer dans un de ces écrits où ils avaient analysé leurs propres ouvrages, et n'est-on pas en droit de penser qu'ici, comme dans bien d'autres pages de son livre, Vitruve n'est que l'interprète des maîtres par lesquels avaient été créés les modèles qu'il enseigne à imiter?



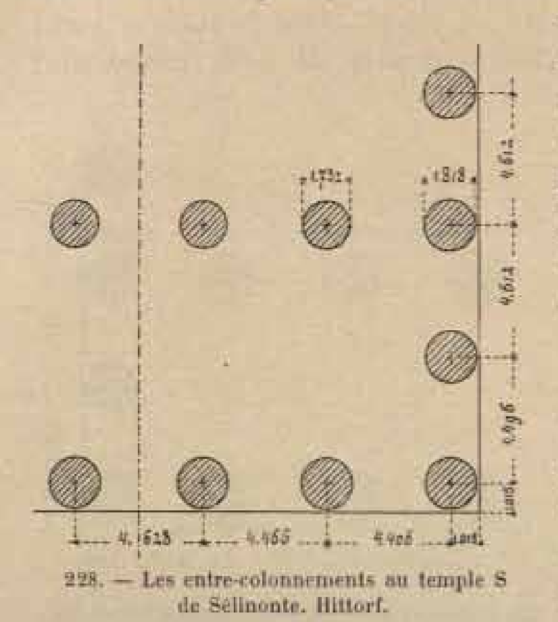
226. — Les entre-colonnements au temple C de Sélinonte. Hittorf, *Architecture antique de la Sicile.*

Si, dans les monuments que l'on regarde comme les chefs-d'œuvre de l'art, les colonnes ne sont ni tout à fait verticales, ni toutes également inclinées, ni toutes d'égale grosseur, les distances qui les séparent, d'axe en axe, ne sont pas non plus uniformes. Là encore, quand on prend des mesures où le scrupule de l'exactitude est poussé aussi loin que possible, on a des surprises, surtout à propos des édifices archaïques. Les dimensions de ces intervalles sont dissemblables, suivant la place qu'ils occupent dans le portique. Les entre-colonnements angulaires sont moins larges que les autres; parfois même les différents entre-colonnements présentent des différences qui constituent, de l'angle au centre de l'ordonnance, une gradation dans les largeurs; c'est ce que l'on constatera, en relevant les largeurs des entre-colonnements, dans les figures ci-jointes, qui témoignent de l'extrême liberté dont l'architecte a usé dans la plantation de ses colonnes (fig. 226, 227, 228, 229, 230). On remarquera, dans le premier exemple, que les entre-colonnements, sur la face et sur les côtés du pronaos, ont tous des largeurs différentes; au delà du pronaos,

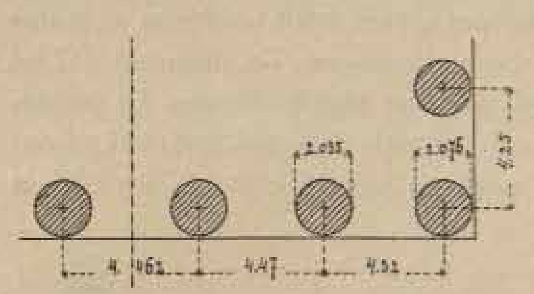


227. — Les entre-colonnements au temple D de Sélinonte. Hittorf.

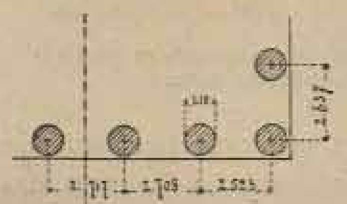
dans la suite du portique, ils deviennent sensiblement égaux les uns aux autres. Ces intervalles, sur les côtés, sont plus étroits que le plus étroit des intervalles de la façade (fig. 226). Ailleurs la distance entre la colonne angulaire et les colonnes voisines est la même sur le front et sur les flancs (fig. 227). Dans un autre édifice, les entre-colonnements des côtés sont tous plus larges que les entre-colonnements moyens et angulaires de la façade (fig. 228). Ici, sur la façade, l'entre-colonnement du milieu est plus étroit que les entre-colonnements moyens (fig. 229). Là, en façade l'entre-colonnement du milieu et les entre-colonnements moyens sont sensiblement pareils; ceux des côtés sont un peu plus larges (fig. 230). Telle est la disposition qui, à partir d'un certain moment, paraît être la plus généralement employée; jusque vers la fin du v° siècle, on donnait d'ordinaire plus de largeur à l'entre-colonnement du milieu. Les entre-colonnements des angles ont toujours été et resteront toujours plus étroits. A-t-on voulu, en serrant davantage les colonnes dans le voisinage des quatre coins de l'édifice, fortifier ces angles, peut-être donner à la construction la réalité ou tout au moins l'apparence d'une plus ferme assiette? Ou bien est-ce surtout la disposition de l'entablement qui a réagi sur celle des supports? Est-ce pour avoir plus de facilité à établir, dans la frise, son triglyphe d'angle que l'architecte a ainsi rapproché cer-



228. — Les entre-colonnements au temple S de Sélinonte. Hittorf.



229. — Les entre-colonnements au temple de Poseidon, à Pæstum. Labrouste, *Temples de Pæstum*.



230. — Les entre-colonnements au temple de Bassæ, près Phigalie. Blouet, *Expédition de Morée*.

LE TEMPLE DE POSÉIDON A PÆSTUM

COUPE LONGITUDINALE (ÉTAT ACTUEL)

EXTRÉMITÉ DE L'ÉLÉVATION LATÉRALE ET COUPE TRANSVERSALE SUR LE PRONAOS

D'après Labrouste.

taines colonnes? Peu importe dans quelle mesure chacune de ces préoccupations a pu contribuer à lui faire adopter cette règle; mais ce qui est certain, c'est qu'il l'a partout appliquée. Le rétrécissement de ces intervalles est plus constant et aussi plus sensible à l'œil que le grossissement des colonnes angulaires.

Si, dans un même temple, la largeur de l'entre-colonnement (μεσόστυλος, *intercolumnium*) varie avec la situation qu'il occupe dans l'ordonnance, cette variation se renferme dans des limites très étroites. C'est au contraire des différences très marquées que l'on constate, lorsque l'on compare cette largeur, d'un édifice à un autre, surtout lorsque l'on fait porter la comparaison sur des monuments qui appartiennent à des périodes différentes du développement de l'art. Le rapport des vides aux pleins est loin d'être le même dans un temple du VIe, dans un temple du Ve et dans un temple du IVe siècle. Pour le noter, on avait ramené à des formules fixes la diversité des faits. C'est ainsi que Vitruve distingue cinq systèmes de proportions, qu'il désigne par des termes dont la composition même indique qu'ils sont empruntés à la langue technique des architectes grecs (pl. XXX)[1]; l'unité, le *module*, comme il dit, dont il se sert pour définir ces systèmes, c'est le diamètre inférieur de la colonne ou, dans l'ordre dorique, le triglyphe. Voici donc la liste qu'il dresse :

Proportion *pycnostyle :* le vide est d'un module et demi.

Proportion *systyle :* le vide est de deux modules.

Proportion *eustyle :* le vide est de deux modules un quart.

Proportion *diastyle :* le vide est de trois modules.

Proportion *aréostyle :* le vide est de plus de trois modules.

Comme on en est averti par le nom même que porte le troisième de ces systèmes, c'est celui que préfère Vitruve; l'*eustyle*, selon lui, répond mieux que les autres ordonnances aux nécessités de la construction et de la circulation; il donne aussi à la colonnade l'aspect qui flatte le plus l'œil. Vitruve ajoute encore, à ce propos, une remarque: dans le *diastyle*, dit-il, les portées franches des architraves sont trop longues; la pierre dont celles-ci sont faites est exposée à se rompre. Quant à l'*aréostyle*, avec lui, on ne peut employer, pour l'architrave, ni le tuf calcaire, ni même le marbre; seul le bois, avec son élasticité, se prête à couvrir de si larges espaces.

Vitruve semble attribuer à Hermogène l'invention de la théorie qu'il propose[2]; or celui-ci vivait au IVe siècle, c'est-à-dire bien après le

1. VITRUVE, III, III, 1-7.
2. *Ibid.*, III, III, 8.

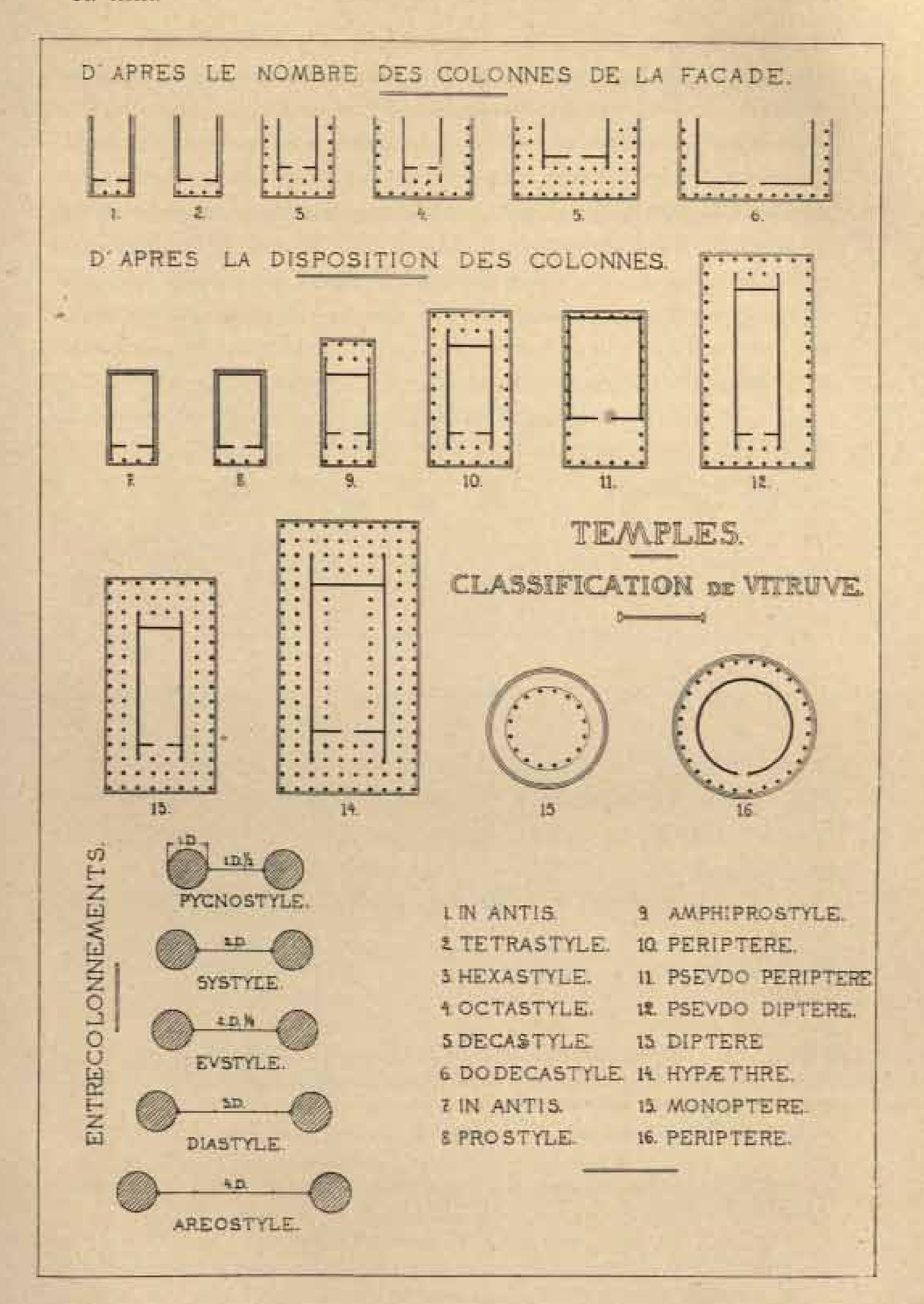
temps où avaient été construits tous les grands temples doriques de la Grèce. Les éléments de cette théorie ont donc dû être tirés surtout de l'étude des édifices ioniques, les seuls que l'on bâtit alors et, par suite, les seuls qui intéressaient alors l'architecte. Aussi, comme on l'a constaté dès que l'on est entré dans la voie des mensurations exactes, les chiffres 1 et 1/2, 2, 2 1/4 et 3 que Vitruve indique comme les différentes expressions normales de ce rapport, ne concordent-ils, dans aucun cas, avec ceux que fournissent les relevés qui ont été exécutés sur les monuments mêmes. C'est ce qui ressort du tableau suivant, où les nombres inscrits représentent la relation constatée entre le diamètre inférieur de la colonne et le vide de l'entre-colonnement[1] :

Égeste. . . .	1 1/5 1 1/6	Sélinonte, temple C.	1 3/5
Sélinonte, temple A.	1 1/4	Sélinonte, temple D.	1 3/5
Vieux temple de Corinthe.	1 2/5	L'Héræon d'Olympie.	1 3/4
Parthénon	1 2/5	Les Propylées d'Athènes, entre-colonnement du milieu.	2 3/5
Bassæ	1 1/3	Le temple de Cadacchio, à Corfou. . .	2 3/5
Égine	1 3/5		
Temple de Thésée. .	1 3/5		

A eux seuls, ces chiffres ne suffisent d'ailleurs pas à donner une juste idée du caractère d'une ordonnance. Pour le définir, on doit tenir compte d'autres éléments, du diamètre réel des colonnes, de leur forme et de leur hauteur relative. Avec le même entre-colonnement, deux colonnades pourront produire à l'œil une impression très diverse suivant que les fûts y seront courts et trapus ou aussi élancés que le permettent les proportions de l'ordre dorique.

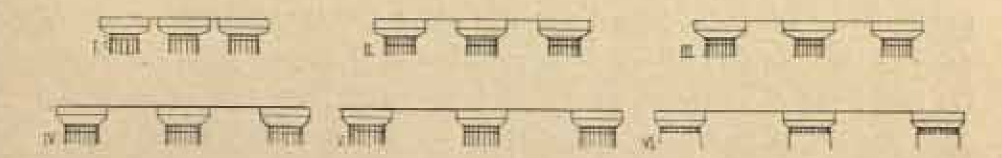
Lorsqu'on étudie l'architecture grecque et que l'on en suit l'évolution, du VIIe au IVe siècle, en comparant entre eux des édifices auxquels on est en mesure d'assigner une date au moins approximative, on reconnaît que cet art n'a pas cessé de modifier son système de proportions et que les changements se sont toujours accomplis dans le même sens, qu'ils sont tous l'expression d'une même tendance. Dans le portique qui entoure le temple, les vides, nous devons l'indiquer dès ce moment, n'ont pas cessé de s'accroître aux dépens des pleins. En même temps que les colonnes s'amincissent et deviennent plus élancées, les intervalles qui les séparent s'élargissent. C'est ce que l'on constate, que l'on mesure ces intervalles entre le pied des fûts ou

1. C'est à Durm que nous empruntons ces données (*Baukunst*, p. 104). Voir aussi Ch. Chipiez, *Du système modulaire dans l'architecture grecque*, p. 32-33 et pl. VIII (*Revue arch.* 1891; p. 1-14, 9 planches).



PRINCIPALES DISPOSITIONS DES TEMPLES

à leur sommet, entre les chapiteaux, sous l'architrave. Ce dernier mode de mensuration donne des résultats que l'œil saisit plus vite. « C'est là le lieu où les vides s'accusent avec le plus de fermeté. L'abaque quadrangulaire avec lequel ils alternent contribue à cet effet, en formant une dentelure dont le rythme frappe nettement la vue. Ce rythme rend très sensibles les différences qui caractérisent les exemples représentés ci-contre (fig. 231). Dans le temple d'Artémis à Syracuse (I), la largeur du vide est à celle de l'abaque à peu près dans la proportion de 1 à 5 1/2. Ce rapport s'accroît, successivement, dans les temples de Poseidon à Pæstum (II) et R. de Sélinonte (III; pl. XXXI). Il y a égalité entre le vide et l'abaque dans le temple de Zeus à Olympie (IV). Le vide est plus large que l'abaque dans le temple de Thésée (V). Enfin



231. — Les entre-colonnements mesurés entre les chapiteaux. Chipiez, *Système modulaire*, pl. 8.

la largeur de l'abaque est dépassée de moitié par celle du vide dans le temple de Némésis, à Rhamnonte (VI) [1]. »

Le nombre des colonnes du portique, sur les grands côtés de l'édifice, varie d'un temple à l'autre. Il est tantôt pair et tantôt impair, sans qu'aucune règle paraisse présider à la fixation du chiffre adopté. C'est ce qui ressort du tableau ci-joint, qui n'a pas la prétention d'être complet, mais où figurent les temples les plus connus.

11 Colonnes : Temple d'Asclépios à Épidaure. Métroon d'Olympie.
12 — Temple d'Égine. Temple de Sunium. Temple de Némésis à Rhamnonte.
13 — Temple de Zeus à Olympie. Temple de Némée. Temple de Thésée. Temple de Deméter à Pæstum. Temple D à Sélinonte. A Agrigente, les temples dits de la Concorde, de Junon Lucine, de Vulcain, de Castor et Pollux, de Jupiter Polieus.
14 — Temple de Ségeste. A Sélinonte, les temples A et S. Le temple de Poseidon, à Pæstum.
15 — Le temple de Corinthe. Le temple d'Apollon à Bassæ. Le temple de Poseidon à Pæstum. Le temple R à Sélinonte. Le temple d'Hercule, à Agrigente.
16 — L'Héræon à Olympie.
17 — Le Parthénon. Le temple C à Sélinonte, d'après Hittorf.

1. Chipiez, *Le système modulaire*, p. 32-33.

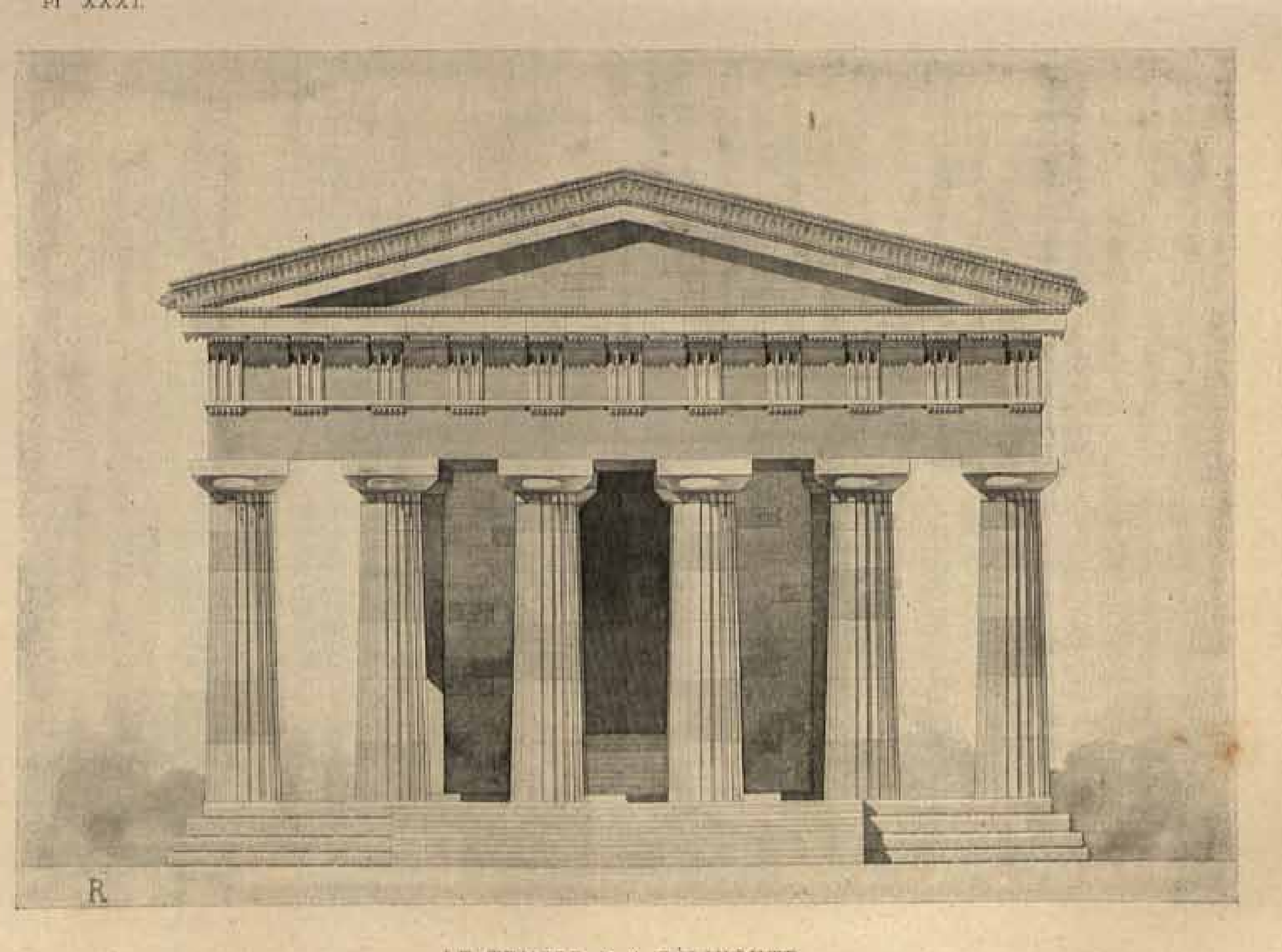
Dans tout le cours du seul ouvrage qui nous représente les théories des architectes de l'antiquité, Vitruve emploie, pour indiquer, d'un mot, la forme et le caractère des édifices qu'il mentionne, des termes qui, par l'intermédiaire des architectes de la Renaissance, ont passé dans la langue des architectes modernes. Cette nomenclature, nous l'avons dit, a été créée surtout d'après les ordonnances ioniques, et certains des termes qu'elle comprend s'appliquent à des types qui, selon toute apparence, n'ont jamais été réalisés dans le mode dorique. Cependant, tous ces termes étant entrés dans l'usage courant, il importait de les définir par des figures qui, sans qu'il soit besoin d'autres explications, en donneront le sens au lecteur. C'est ce que nous avons fait dans la planche XXX; on y trouvera les temples classés, suivant la méthode de Vitruve, d'abord d'après le nombre des colonnes qu'ils présentent en façade, puis d'après la place que les colonnes occupent dans l'ensemble de l'édifice et la manière dont elles y sont disposées. Un troisième diagramme donne la traduction graphique des termes dont Vitruve se sert pour caractériser les ordonnances, selon le plus ou moins d'écartement des supports qui les composent.

§ 8. — L'ANTE

Nous nous sommes rendu compte de la nécessité où s'était trouvé le constructeur mycénien d'armer et de protéger les fronts de murs bâtis en briques crues ou en petits matériaux; nous avons montré comment il obtenait ce résultat au moyen d'un revêtement de solides madriers. L'ante (παραστάς, *anta*) n'est pas autre chose que la représentation en pierre de ce revêtement. Elle offre donc l'apparence d'une sorte de pilier quadrangulaire qui, pour l'œil tout au moins, renforce les têtes des murs latéraux de la cella, leur donne un aspect plus solide et plus ferme.

Comme nous l'avons constaté à l'Héræon, on avait encore usé de ce procédé, pour former l'ante, dans les premiers temples périptères, où le mur était fait de carreaux d'argile; on y avait encore appliqué le bois sur ce mur, mais quand on eut commencé de bâtir le temple en pierre appareillée, il ne pouvait plus être question d'en cacher les assises sous un assemblage de madriers. Dès lors, l'ante devait être la continuation du mur; mais, par sa forme, elle rappelait encore le type dont elle était issue.

Par la place qu'elle occupe et par le rôle qu'elle joue, l'ante tient à



LE TEMPLE R A SÉLINONTE

ÉLÉVATION RESTAURÉE

Restauration d'Hittorf.

la fois du mur et de la colonne. Elle est le prolongement du mur; aussi, là où le mur a une plinthe moulurée comme au temple de Thésée, celle-ci règne-t-elle tout autour de l'ante (pl. XXXII, 12)[1]; mais l'ante, plus large, plus massive que le mur, est en même temps destinée à offrir l'apparence d'un support. Là où le temple est dépourvu d'une colonnade extérieure, elle concourt, comme dans le *mégaron*, avec les colonnes du pronaos, à porter l'entablement, sur la façade; dans le temple périptère, elle remplit la même fonction pour l'entablement particulier du pronaos. Comme la colonne, elle est, dans les plus anciens édifices, légèrement inclinée vers l'intérieur du bâtiment, et elle va s'amincissant de bas en haut. En vertu de cette assimilation, elle comporte, elle aussi, un chapiteau.

Là où, comme dans l'ordre ionique, la colonne est pourvue d'une base, l'ante a parfois aussi la sienne, qui offre à peu près les mêmes profils. Dans les bâtiments de style dorique, l'ante repose directement sur le stylobate; les assises réglées, dont les joints continuent ceux du mur, répondent aux tambours du fût (pl. XXXII, 12); mais elles ne reçoivent jamais de cannelures. Celles-ci sont réservées au support isolé. Appliquées à l'ante, elles en auraient faussé la donnée; elles auraient trop distingué l'ante du mur. Il y a cependant de rares exceptions; ainsi, dans l'un des temples de Sélinonte, au bout du mur, à la place de l'ante, l'architecte a mis les trois quarts d'une colonne cannelée (pl. XXXII). Il y a, dans cette manière de terminer le mur, une gaucherie qui n'a pas trouvé d'imitateurs.

C'est surtout par le chapiteau que l'ante diffère de la colonne. Au-dessus de la colonne dorique, l'échine et l'abaque, nettement séparés par l'opposition de leurs formes, ont ce trait commun que, dans leur simplicité robuste, ils restent toujours, l'un comme l'autre, dénués de tout ornement; mais l'architecte n'avait aucune raison de répéter, au

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 195, 500-501, 530, fig. 189.

2. Pl. XXXII, 1. 2. 3. 4. L'ante du Grand portique de Pestum (Basilique), d'après Labrouste, pl. 19. 1. Vue perspective de l'ante, dans le sens transversal de l'édifice et 2, dans le sens longitudinal. 3. Élévation géométrale. 4. Plan. — 5-9. Les antes au temple T de Sélinonte, d'après Hittorf, *Architecture antique de la Sicile*, pl. 79. 5. Ante du pronaos, vue perspective, sur l'angle. 6. Autre ante, vue perspective, sur l'angle. 7. Profil de l'ante 6. 8. Plan de l'ante 5. 9. Plan de l'ante 6. — 10. Plan de l'ante du temple de Poseidon à Pestum, d'après Labrouste, pl. 10. — 11. Plan de l'ante-colonne du temple D à Sélinonte (Hittorf, *Archit. antique*, pl. 33). — 12. Temple de Thésée, élévation de l'ante sur la façade latérale du naos, d'après Stuart (*Antiquités d'Athènes*, t. III, pl. 10) et Iwanoff (*Architectonische Studien*, t. I). — 13. Ante du temple de Némésis à Rhamnonte (*Antiquités inedites de l'Attique*, ch. VI, pl. 9). — 14. Ante du temple R à Sélinonte (Hittorf, *Architecture antique*, pl. 43).

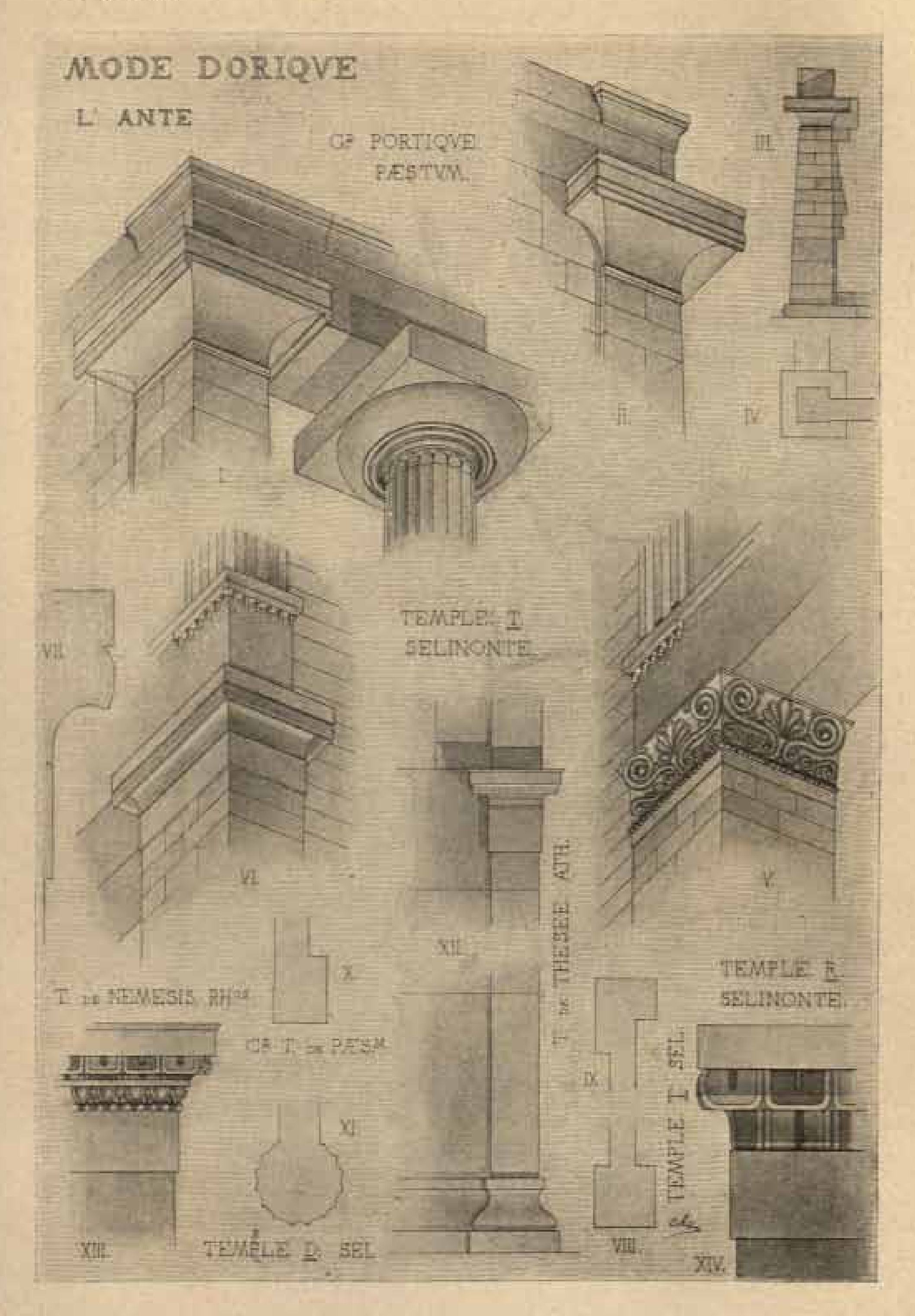
sommet d'un mur, des formes dont le tracé, dans la colonne, avait été commandé par la nécessité qui s'imposait de partir d'un plan circulaire pour arriver à un plan quadrangulaire. Si donc le couronnement de l'ante, par sa situation, répond à celui de la colonne, il garde toujours, par sa forme, un caractère à part ; cependant, selon les temps et les lieux, le chapiteau qui lui est propre présente des aspects différents. Au vi[e] siècle et même au v[e], ce qui le distingue en Grèce et dans le plus grand nombre des temples de l'Italie et de la Sicile, c'est qu'il est constitué par une série de moulures qui s'étagent sur une *fascia*, sur une sorte de table, série où, au v[e] siècle, s'introduiront les oves et les perles (pl. XXXII, 1-3, 6).

Il y a, dans ces profils de l'ante, un trait sur lequel il est nécessaire d'insister et qui confirme l'explication que nous avons donnée des origines du membre en question. Si la disposition primitive de l'ante ne nous était pas connue, nous aurions peine à comprendre pourquoi, dans les édifices de l'âge classique, les faces latérales de l'ante sont souvent d'une largeur si inégale (pl. XXXII, 9, 10). Ces faces si minces représentaient le poteau ou la planche d'autrefois ; elles en avaient la faible épaisseur ; elles en reproduisaient l'arrangement [1].

Dans certains édifices anciens des colonies, tels que le temple T, à Sélinonte et la *basilique* de Pestum, l'ante a une tout autre physionomie. Là, l'ante est sur plan carré (pl. XXXII, 4, 8). Une de ces antes rappelle l'aspect de certains piliers égyptiens, analogie que rend encore plus sensible la gorge très évasée qui la couronne (pl. XXXII, 1, 2). Là, le chapiteau de l'ante semble avoir voulu lutter d'ampleur avec celui de la colonne, par le moyen du contraste qui y a été ménagé entre cette courbe si creuse et le large abaque qui la surmonte. Ailleurs, dans le temple T de Sélinonte, au pronaos, nous retrouvons ce même pilier carré ; mais celui-ci, à son sommet, présente une riche décoration qui couvre toute la table interposée entre le mur et l'architrave. En bas du chapiteau, c'est un astragale composé de disques et de barillets. Au-dessus, tout le champ est rempli par le développement d'un même motif, une palmette centrale autour de laquelle serpentent des enroulements qui ne laissent pas de faire songer aux formes qu'affectionne l'ornemaniste mycénien (pl. XXXII, 5 et fig. 232).

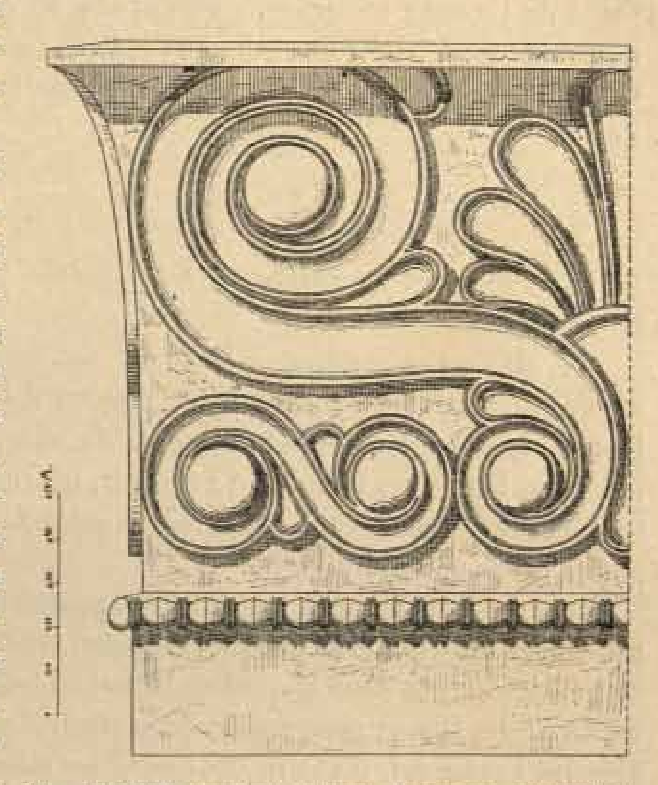
Là où l'on a tenu à parer ainsi le chapiteau de l'ante, on a souvent appelé le pinceau à l'aide du ciseau. C'est le cas pour l'ante du temple

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 730-731, fig. 324.



L'ANTE AU VIe ET AU Ve SIÈCLE

T de Sélinonte, où tout le décor était exécuté en couleur, pour celle du temple de Némésis à Rhamnonte, pour celle du temple R à Sélinonte et pour d'autres encore où la peinture servait à donner plus d'accent au relief des ornements modelés dans la pierre (pl. XXXII, 13 et 14). Les monuments de l'Acropole d'Athènes témoigneront de la même recherche. Vers le milieu du ve siècle, les architectes introduiront dans la fascia de ces antes, par une imitation libre et voulue, des espèces d'annelets qui reproduiront ceux du chapiteau de la colonne.



232. — Détail du chapiteau de l'ante du pronaos, au temple T. Hittorf, *Arch. ant.*, pl. 77.

Les différences qui existent entre le chapiteau de l'ante et celui de la colonne s'expliquent, en partie du moins, par une raison d'art. Les conditions où se présentait l'ante, dans les temples périptères, n'étaient pas les mêmes que celles où se montrait la colonne. Là, l'ante n'était visible que sous le portique, dans le demi-jour du pronaos. Pour en modeler le chapiteau, on n'avait pas à compter sur les jeux d'une lumière franche. Il n'était donc qu'un moyen de faire valoir cette portion de l'ante, c'était de lui donner une silhouette plus hardie et une ornementation plus riche, où, entre les reliefs et les creux des moulures, les plates-bandes se paraient de dessins dont les contours étaient soulignés par la diversité des tons. Dans les temples *in antis*, l'ante apparaissait, en plein soleil, sur le même plan que les supports indépendants; mais, là aussi, elle se trouvait bien de cet enrichissement du décor. Les angles de l'édifice, avec la moulure en bec-de-corbin qui les terminait et les lignes d'ombre qu'y marquaient en vigueur les ressauts de la pierre, prenaient ainsi une fermeté qui, con-

trastant avec les rondeurs fuyantes des colonnes médianes, était du plus heureux effet[1].

La largeur de la face antérieure de l'ante est, le plus souvent, moindre que le diamètre inférieur des colonnes du portique et plus grande que leur diamètre supérieur[2]. Il n'y a d'ailleurs, là encore, pas de règle absolue. Dans le même édifice, le constructeur a parfois pris deux partis différents. C'est ainsi que, dans le Temple de Thésée, l'ante du pronaos correspond, à peu près, au diamètre de la colonne qui lui fait face, tandis que celle de l'opisthodome est bien plus étroite. Cette dernière était moins en vue; l'architecte lui a donné moins d'importance.

§ 9. — L'ENTABLEMENT

L'entablement se compose de trois parties, l'architrave, la frise et la corniche.

L'*architrave* (ἐπιστύλιον, *epistylium*) est formée de grands blocs de pierre, à section rectangulaire. Chacun d'eux porte sur deux colonnes. La rencontre se fait au milieu du chapiteau. L'architrave répète ainsi la forme générale du bâtiment, telle que l'a donnée le stylobate, et elle distribue sur les colonnes le poids du reste de l'entablement et une partie de celui du toit.

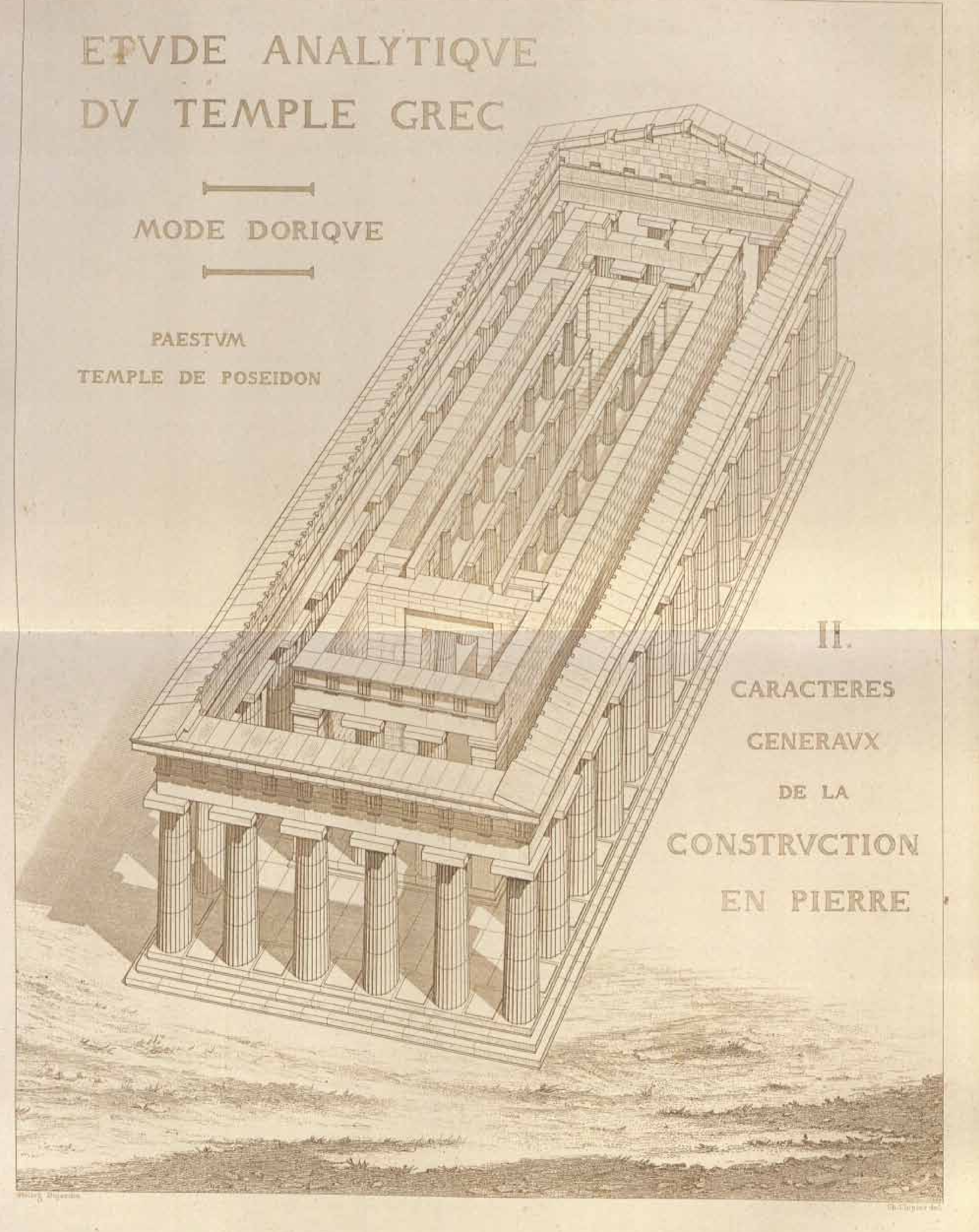
Dans de petits temples, l'architrave a pu être faite d'une seule pièce; mais, dans les temples de grande dimension, on l'a divisée, dans le sens de l'épaisseur, en deux et parfois même en trois tranches parallèles. Au VIe siècle, elle se compose de deux poutres de pierre placées l'une derrière l'autre (pl. XXXIII). On devine les raisons qui ont déterminé le constructeur à opérer ce dédoublement. S'il se produisait une rupture, celle des deux poutres qui n'était pas atteinte suffisait, au moins provisoirement, à porter le fardeau du reste de l'entablement; de plus, grâce à ce sectionnement, on évitait d'avoir à monter des masses d'un maniement difficile.

Il y a quelques édifices, d'ailleurs en très petit nombre, où l'architrave se divise en plusieurs pièces, non seulement dans le sens de

1. Sur la moulure en bec-de-corbin, les éléments en lesquels elle se résout et sa valeur décorative, voir les observations d'HITTORF, *Architecture antique de la Sicile*, p. 357-359 (p. LXXX, fig. 21 et 22).

2. Vitruve (IV, IV, 1) veut que la largeur de l'ante corresponde au diamètre du fût qui lui fait vis-à-vis; mais son précepte s'applique à l'ante romaine, qui n'est qu'un pilastre où se répètent les motifs de la colonne.

HACHETTE & Cie



LE TEMPLE ARCHAÏQUE
PERSPECTIVE DE L'ÉLÉVATION SANS LA CHARPENTE

la profondeur, mais encore dans celui de la hauteur. Cette particularité, on se l'explique, dans le *Temple des Géants*, à Agrigente, par le caractère colossal de l'édifice. Là, les poutres de pierre superposées qui, à elles trois, constituent l'architrave, ont, en effet, celle d'en bas, 1m,20 de haut, et les deux autres chacune 1 mètre. Cet arrangement ne se justifiait point par les mêmes raisons dans tels autres temples, de moyenne grandeur, où on le rencontre également, tels que le temple C de Sélinonte et le vieux temple de Métaponte. L'architrave y est faite de deux pièces superposées. Plus tard, cette disposition fut abandonnée; mais il convenait de la signaler, pour l'observation qu'elle suggère. Elle témoigne qu'au VIe siècle, dans la période des essais et des tâtonnements, l'architecte dessinait son édifice sans se préoccuper autrement d'en mettre les lignes en rapport avec les dimensions de ses matériaux.

Il est donc de règle que l'architrave dorique garde, en élévation, son unité apparente. Le seul ornement, ou tout au moins le seul ornement taillé dans la pierre qu'elle admette, c'est un bandeau, d'un assez faible relief, qui en borde la partie supérieure. Au-dessous de ce listel, qui forme une bande continue, se montre, au droit seulement des triglyphes de la frise, un autre listel en retraite (pl. XXXIII, 1[1]). Au-dessous de ce dernier listel pendent de petits appendices, de forme cylindrique ou conique, qui sont connus sous le nom de *gouttes;* ils sont, en général, au nombre de six. Tantôt ces gouttes, par derrière, sont détachées du fond (pl. XXXIII, 11, 13), — c'est même là le mode le plus ancien, — et tantôt elles y adhèrent. Nous avons expliqué à quelle disposition des anciennes charpentes de bois répondaient les gouttes[2]. Celles-ci, dans la construction en pierre, se tournèrent en motif d'ornement. On avait dû ne pas tarder à perdre le souvenir du rôle qu'a-

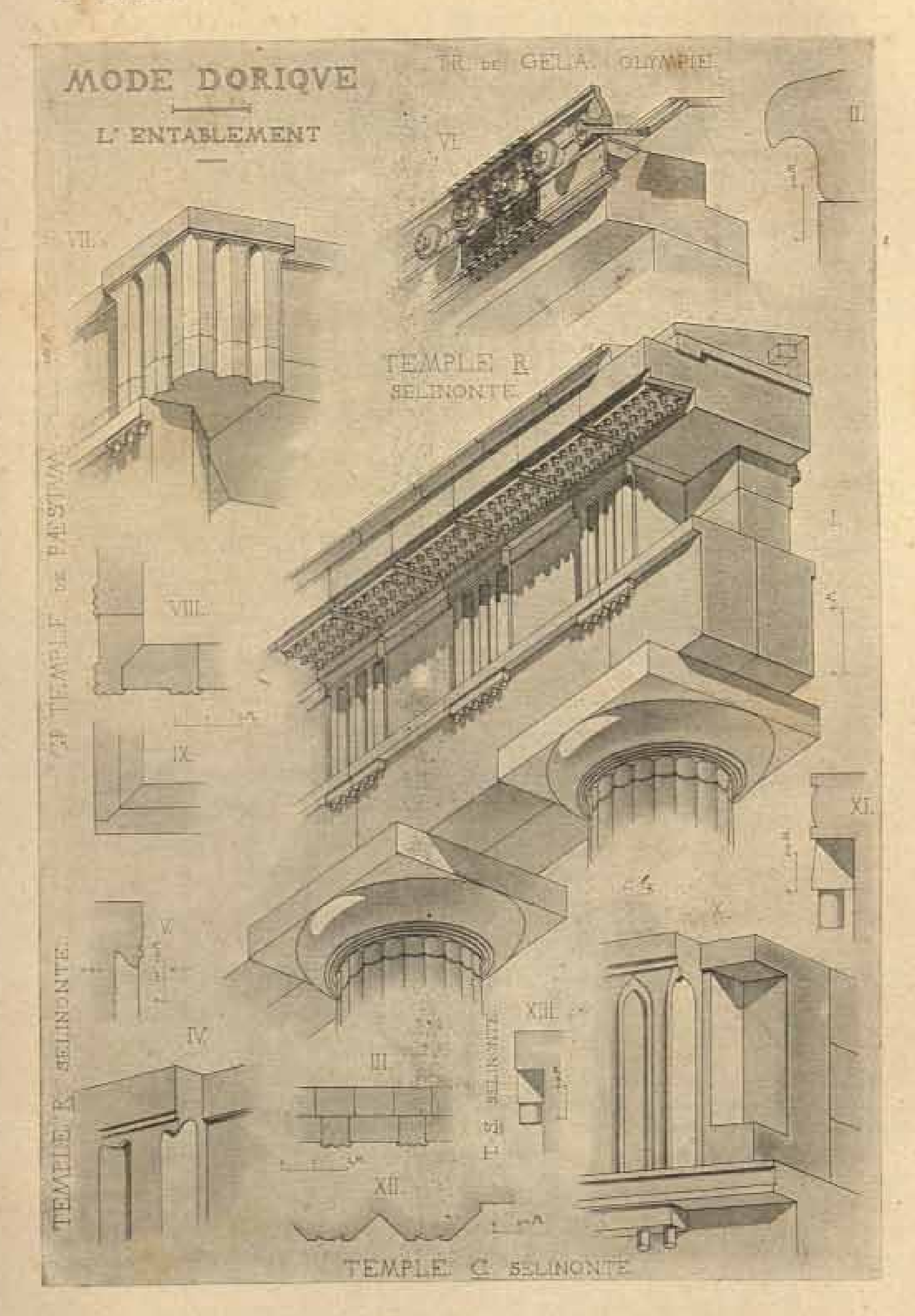
1. Pl. XXXIII, 1-5. L'entablement du temple R, à Sélinonte. 1. L'entablement, vue perspective. 2. Moulure en bec-de-corbin, qui couronne le larmier. 3. Plan de l'assemblage des triglyphes dans la frise. 4. Glyphes angulaires d'un triglyphe. 5. Coupe sur l'axe d'un triglyphe, montrant la façon dont en est conformée la partie supérieure. D'après Hittorf, *Architecture antique*, pl. XII, XLIII, XLIV. — 6. Cymaise en terre cuite de la corniche du Trésor de Géla. D'après Dœrpfeld, *Die Verwendung von Terrakotten*, pl. IX. — 7, 8, 9. L'entablement du temple de Poseidon à Pestum. 7. Triglyphe angulaire. 8. Plan de la frise montrant la construction des triglyphes. 9. Plan de l'architrave, d'après Labrouste, pl. IX, X. — 10. Triglyphe du temple C, de Sélinonte, vue montrant la coupe d'une métope, d'après Durm, *Handbuch*, fig. 88. — 11. Coupe montrant la goutte placée sous le même triglyphe, d'après Durm, *Handbuch*, fig. 84. — 12. Plan des glyphes. — 13. Goutte placée sous un triglyphe du temple C. Hittorf, *Archit. antique*, pl. XXIV.

2. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 709, 720, fig. 308, 309, 310, 315, 316.

vaient joué dans la construction les chevilles qu'elles représentent, et l'on prit l'habitude de les insérer, avec les mêmes intervalles réguliers, dans des architraves qui ne portent point de frise, dans celles par exemple qui, à l'intérieur de la cella, séparent le second ordre de celui sur lequel il repose.

Dans les monuments de l'architecture grecque, tels qu'ils s'offrent aujourd'hui à notre vue, l'architrave se présente comme une longue plate-bande, tout entière blanche et nue, tandis que la frise, qui la surmonte, est souvent décorée de figures sculptées, et qu'elle est, en tout cas, coupée par les triglyphes. En raison même de ses origines et de sa fonction, l'architrave a toujours présenté une surface moins ornée, moins mouvementée que celle de la frise. On ne connaît qu'un temple, celui d'Assos, où l'architecte ait imaginé d'y mettre des sculptures, comme dans la frise (pl. XXIV et XXXV) ; mais ce monument est un temple asiatique, et nous ne devons pas oublier que, dans cette contrée, l'art a subi des influences que nous connaissons mal et qui ont donné parfois à ses créations un caractère très particulier. En tout cas, cette innovation ne paraît pas avoir été goûtée, car elle n'a pas trouvé d'imitateurs. Si, sur des entablements en terre cuite qui proviennent de la Sicile, des postes et des rinceaux courent sur l'architrave, il ne s'agit là que de pièces moulées et de petite dimension. Dans la Grèce propre, l'architrave paraît avoir été parfois peinte en rouge ; mais il ne semble pas que l'on y ait jamais dessiné d'ornements, et c'est assez tard, à partir surtout du IVe siècle, que l'on s'avisa de fixer sur le bandeau, au moyen de clous, des appliques telles que boucliers de bronze doré ou inscriptions exécutées en grandes lettres de métal ; ces pièces de rapport n'auraient commencé d'envahir l'architrave que lorsque le goût était devenu moins fin et moins pur. Au Ve et au VIe siècle, si le listel, les tringles et les gouttes ressortaient en couleur, l'architrave, sur laquelle ces moulures faisaient une très sobre saillie, se développait, en gardant le ton naturel de la pierre ou du marbre, sans qu'aucun motif peint ou sculpté en vînt interrompre le cours uni et lisse. Il y avait donc, entre l'aspect de la frise et celui de l'architrave, une opposition très sensible, qui contribuait à distinguer l'entablement dorique et qui lui donnait sa beauté propre et son caractère expressif.

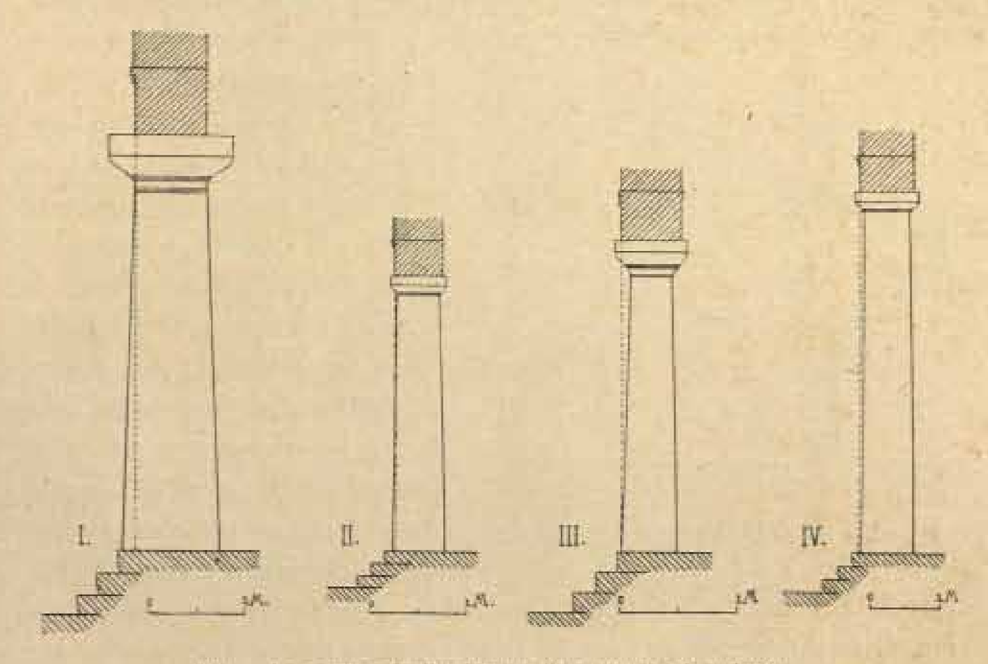
L'aplomb de l'architrave sur la colonne varie avec le temps, comme le montre la figure ci-jointe (fig. 233). Dans l'exemple le plus ancien, emprunté au temple de Poseidon, à Pestum (1), cet aplomb tombe dans l'intérieur de la colonne, dont le fût fait, sur la ligne ainsi



ENSEMBLE ET DÉTAILS

continuée, une assez forte saillie. A Bassæ, cet aplomb vient rencontrer le fût vers le milieu de sa hauteur et y pénètre (2). A Égine, il ne rejoint le fût que près de son pied (3). Enfin, dans le temple de Némée, la ligne qui prolongerait la face externe de l'architrave se maintient, jusqu'au moment de sa rencontre avec le stylobate, en dehors du fût (4).

Les dispositions employées à Pestum et à Némée sont donc comme les deux termes extrêmes de la série que formeraient toutes celles qui



233. — La position de l'architrave par rapport à la colonne.

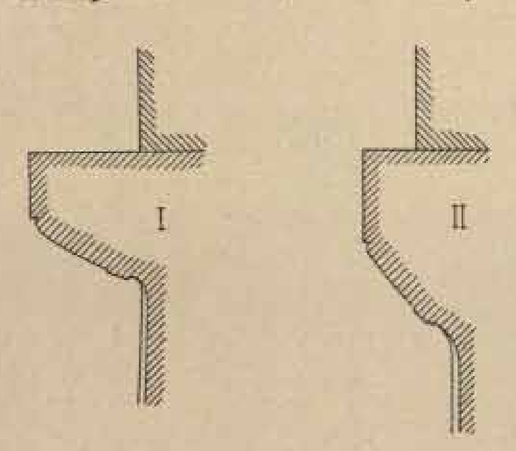
ont été adoptées, pour définir cette relation, entre le VIe et le IVe siècle. Pas plus ici que pour d'autres rapports, on ne saurait établir, dans les variantes du thème, un ordre rigoureusement chronologique; mais il n'en demeure pas moins établi, par la comparaison ainsi instituée, que, des débuts de l'architecture dorique à ses plus récentes créations, l'architrave a tendu à avancer sur le chapiteau.

Il en est de même pour la saillie que l'abaque fait sur l'architrave. Cette saillie est bien plus forte dans les chapiteaux archaïques où la courbe de l'échine est très tendue. Ici, nous ne mettons en présence que les deux termes extrêmes de la série (fig. 234). Les exemples sont empruntés au temple S de Sélinonte (1) et au temple de Némée (2). Les profils, on le voit, ont, dans l'ancien type, un caractère bien plus franc

et plus hardi que dans celui qui est fourni par les édifices les plus récents.

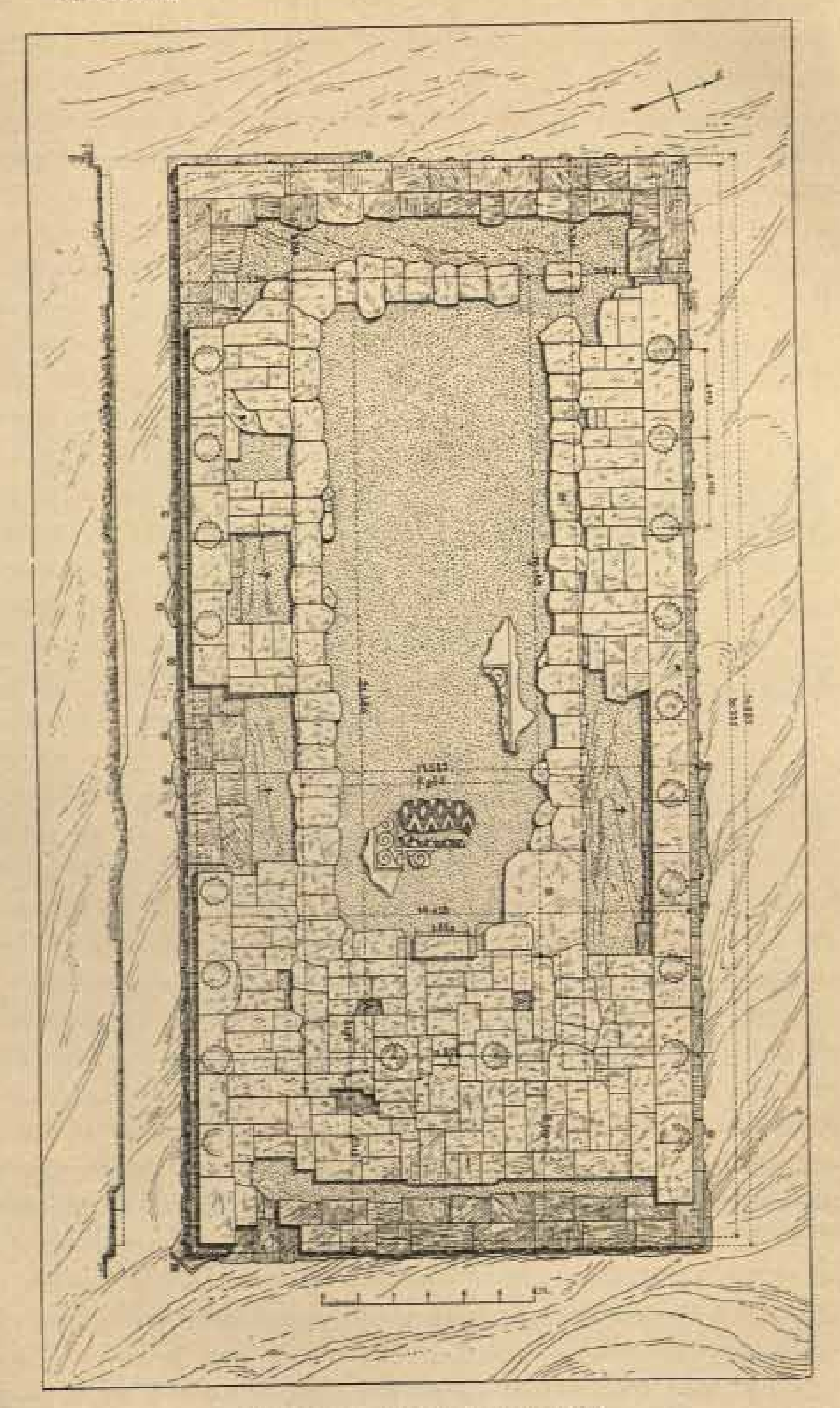
Ce qui constitue la frise dorique et en fait l'originalité, c'est l'alternance des triglyphes et des métopes, des *triglyphes*, sortes de piliers qui s'espacent à intervalles égaux entre l'architrave et la corniche, et des *métopes*, dalles rectangulaires qui, en parement, remplissent les intervalles compris entre les piliers.

Nous ne reviendrons pas ici sur l'origine du triglyphe ; nous avons dit comment ce motif, d'abord suggéré par le revêtement décoratif que recevaient, dans la charpente du palais mycénien, les extrémités apparentes des solives, avait été transporté et employé, par analogie, là même où il ne répondait plus à la structure intime de l'édifice, comment il avait fini par figurer dans la frise du portique, sur les quatre faces du temple. Ce qui achève de démontrer que, dans cette frise, le triglyphe n'est qu'un pur ornement, c'est le fait que, dans certains temples archaïques, tels que le temple de Poseidon à Pestum, les triglyphes ne se présentent pas comme des membres indépendants ; on en trouve deux sculptés en bas-relief sur une même pierre de la frise.



234. — La saillie de l'abaque sur l'architrave.

Les triglyphes étaient cannelés, comme les colonnes ; mais leurs cannelures n'avaient pas la même forme que celles des fûts ; elles étaient à section nettement triangulaire. Cette règle comporte cependant quelques rares exceptions. Ainsi, à Métaponte, dans le temple dit *Tempio delle colonne Paladine*, l'architecte a voulu innover. La section des canaux du triglyphe est en arc de cercle. Une légère rainure pratiquée au fond du canal et un mince listel faisant saillie sur le champ de chaque panneau achèvent de donner à ce triglyphe un aspect très particulier (fig. 235). Dans les plus anciens monuments, par exemple dans les temples de Pestum et dans la plupart des temples de la Sicile, elles s'amortissaient, à la rencontre de l'étroit bandeau qui surmonte l'ensemble, par des courbes dont le tracé se modifie d'un édifice à l'autre (pl. XXXIII, 1, 4, 5). Il y a dans la coupe de ces sillons une

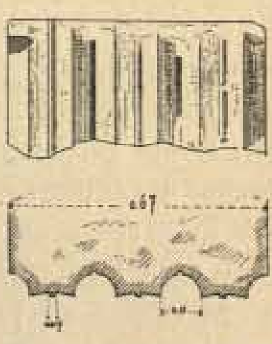


PLAN DU TEMPLE D'ASSOS

ÉTAT ACTUEL

D'après Clarke.

très grande variété; mais ce qui ne fait jamais défaut, c'est ces sillons mêmes, avec les lignes d'ombre qu'ils dessinaient sur la surface de la frise. Pour désigner ces entailles et le pilier même auquel, par leur rapprochement, par leur profondeur et par la fermeté de leurs arêtes, elles donnent une physionomie si particulière, les Grecs employèrent des mots tirés de la racine d'où proviennent le verbe γλύπτω et tant d'autres dérivés d'un emploi courant, racine qui a le sens de *ciseler*, *graver en creux*. Chacune de ces stries était une *glyphe* (γλυφή, γλυφίς) et le pilier à trois stries un *triglyphe* (τρίγλυφος). Rien ne paraît plus simple; mais, dès que l'on jette les yeux sur un entablement dorique, on ne peut se défendre d'une certaine surprise. Quelque différents que soient les uns des autres les triglyphes, la face antérieure n'en est creusée que de deux grandes rainures; elle ne l'est jamais de trois. Il semblerait donc, au premier moment, que le terme *diglyphe* fût mieux justifié; mais il n'a jamais été appliqué à ce membre d'architecture. On éprouve pourtant le besoin de comprendre pourquoi c'est le mot *triglyphe* qui a prévalu, et voici comment on résout la difficulté. Sur le côté de chaque triglyphe, dit-on, là où il confine à la métope, une entaille est ménagée, dont la largeur est la moitié de celle des deux rainures, des deux *glyphes* proprement dites. Deux *glyphes* et deux *demi-glyphes* en font trois; le compte y est.



233. — Triglyphe d'un des temples de Métaponte. Élévation et plan. Durm, *Handbuch*, fig. 89.

Toute correcte que soit cette addition, nous nous demandons si c'est vraiment par elle qu'il convient d'expliquer le terme qui nous embarrasse. Il n'y a, sans doute, que deux sillons de creusés dans la face du pilier; mais les méplats qui les encadrent sont nécessairement au nombre de trois. Peut-être est-ce ce trait qui a surtout frappé l'esprit du spectateur. Des deux éléments dont est composée l'expression technique, le second indiquerait le procédé par lequel l'effet est obtenu, et le premier ferait allusion à la triplicité du cadre.

Si nous ne trouvons rien, à ce sujet, dans ce qui nous a été transmis par Vitruve de la doctrine des architectes grecs, ceux-ci, à en croire ce même Vitruve, avaient cherché à se rendre compte de l'origine du motif. Derrière la pierre ou le marbre, ils apercevaient, plus ou moins vaguement, les poutres des anciens temples de bois, et ils voyaient ces poutres présentant à l'extérieur, lorsque la construction venait d'être

achevée, leur section terminale, telle que l'avait laissée la scie. L'aspect des bouts de toutes ces poutres aurait manqué d'agrément[1]; ils n'ignoraient pas que l'on imagina de les cacher sous des plaques de recouvrement en pierre ou en bois et que, dans ce dernier cas, cette plaque se composait de planchettes que le peintre se chargeait de décorer. Une couleur bleue, mêlée à la cire fondue, y relevait l'effet des rainures qui accompagnaient le joint de chaque planchette. Aucun arrangement de ce genre ne devait s'offrir à la vue, dans les édifices de l'âge classique ; mais il est curieux que, par conjecture, ces théoriciens soient arrivés à concevoir, pour ces extrémités des solives, un mode de décoration fort semblable à celui qui distinguait la frise d'albâtre trouvée à Tirynthe, cette frise que nous avons restituée et placée dans l'entablement des palais mycéniens[2]. Il est possible, après tout, que les architectes, au ve siècle, aient encore gardé quelque souvenir des modes de construction et de décoration que nous avons décrits à propos des édifices de l'âge primitif; la tradition de ces procédés pouvait s'être conservée, par endroits, dans des bâtiments de petite dimension, où la terre et le bois jouaient encore le rôle principal.

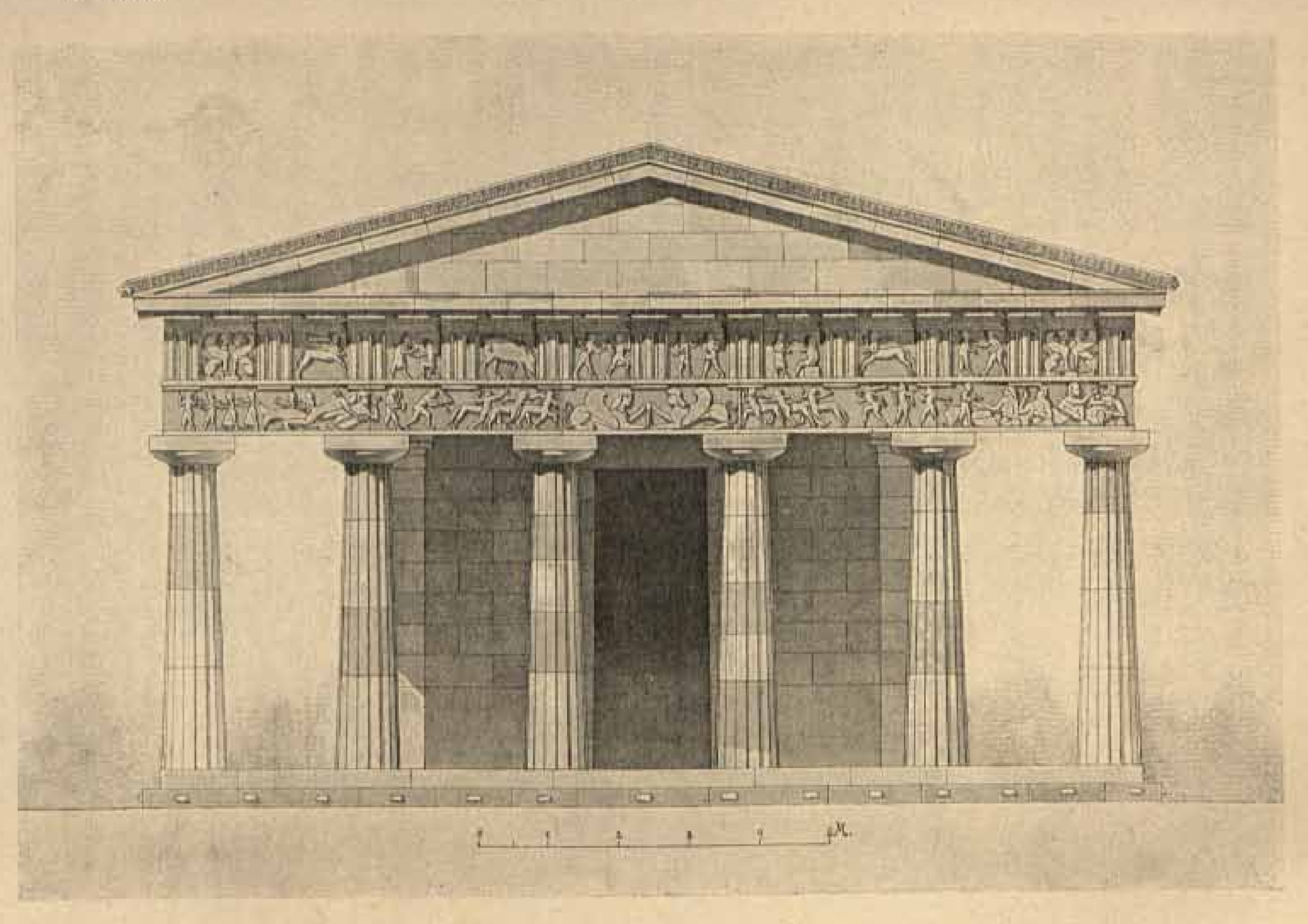
Si Vitruve n'a pas cherché à rendre raison du nom que portait le triglyphe, il ne paraît pas s'être demandé davantage pourquoi l'ornement affecté à ce membre de la frise a toujours été la strie, la cannelure triangulaire. On a proposé à ce sujet des conjectures subtiles et plus ou moins ingénieuses, que l'on aurait pu s'épargner. Le triglyphe est cannelé, comme la colonne, parce qu'il est, comme elle, une forme montante, un support, et cette cannelure sert à diversifier la frise sans en rompre l'unité, à y créer, par son retour régulier, un rythme qui plaît à l'œil. Entre la surface lisse de l'architrave et le champ que ces rainures coupent à intervalles égaux, il y a un contraste cherché et voulu, qu'accusait encore davantage la couleur bleue affectée d'ordinaire aux triglyphes.

Pourquoi, tout au moins dans les édifices où l'architecture dorique est arrivée à sa perfection, la cannelure du triglyphe n'a-t-elle pas, en plan, la même coupe que la cannelure du fût? La raison de cette différence, on croit la deviner. Dans la colonne, c'est sur des plans qui fuient sous le regard que se creusent les cannelures; elles donnent

1. Quæ species cum invenusta iis visa esset, tabellas ita formatas uti nunc fiunt triglyphi contra tignorum præcisiones in fronte fixerunt et eas cera cærulea depinxerunt, ut præcisiones tignorum tectæ non offenderent visus (VITRUVE, IV, II, 2).

2. *Histoire de l'Art*, t. VI, pl. XI, XII, XIII.

Pl. XXXV.



ÉLÉVATION DU TEMPLE D'ASSOS

D'après les relevés de Clarke.

chacune une ombre différente, et la douceur des courbes s'y prête merveilleusement à dessiner ces ombres dont la décroissance graduelle rend plus sensible et plus ferme à la fois la forme spéciale du fût. Dans la frise, c'est un effet d'un autre genre qu'il s'agit d'obtenir. La frise se développe tout entière dans un même plan vertical; elle est d'ailleurs plus haut placée, plus éloignée du spectateur que le sommet même de la colonne; pour que le tracé de l'ornement y eût toute sa valeur, il fallait y appuyer sur le trait; il fallait mettre là des lignes d'ombre qui fussent plus nettes et plus franches, celles que donnent, en se coupant à angle demi-droit, des plans verticaux et horizontaux.

On appelle *métopes* (μετόπαι) les champs qui séparent les triglyphes. L'étymologie du mot est des plus claires : il est formé de μετά, entre, et ὀπή, *endroit par lequel on voit, ouverture*; mais ce qui est plus malaisé, c'est de savoir quelle idée attachèrent à ce terme les premiers qui désignèrent ainsi ce membre de la frise dorique. Vitruve donne de ce vocable une explication qui soulève plus d'une difficulté[1]. Selon lui, par ὀπαί, on aurait entendu les trous ménagés dans une maçonnerie pour recevoir les poutres, ces poutres au bout desquelles aurait été clouée la tablette du triglyphe. L'espace compris entre deux de ces trous aurait été appelé *ce qui est entre les opai, la métope*; mais ces trous préparés à l'intention des poutres ne restaient pas longtemps vides. Ils étaient bouchés dès que s'achevait la construction, et c'est celle-ci, montée et terminée, que devait plutôt avoir en vue l'ouvrier qui créait la nomenclature de sa langue technique. Il semblerait donc plus naturel que, pour dénommer ces intervalles, on eût adopté un mot tel que μεταδόκια, *entre-poutres*, composé dont nous ne connaissons aucun exemple.

On a tenté cependant d'expliquer et de rendre admissible l'hypothèse de Vitruve. Supposez un édifice où les poutres du plafond n'atteindraient pas tout à fait le plan extérieur de l'architrave, tandis que les vides compris entre ces poutres seraient remplis par une maçonnerie qui se raccorderait avec ce plan. Ce ne serait pas là des *opæ*, au sens propre du mot, c'est-à-dire des ouvertures traversant la maçonnerie et livrant passage au regard; mais on aurait là tout au moins des cavités quadrangulaires qui, avant l'apposition des planchettes destinées à former le triglyphe, seraient restées ouvertes sur la face externe du mur, et l'espace compris entre deux de ces trous serait bien une

1. VITRUVE, IV, II, 4.

métope, dans le sens où l'entend Vitruve, mot à mot un *entre-trou*[1]. Cette explication, la seule qui donne une interprétation plausible du texte de Vitruve, est ingénieuse, mais forcée; elle implique un état de l'édifice qui était purement transitoire, qui pouvait ne durer que quelques jours ou quelques semaines.

Le mieux, c'est peut-être encore de ne pas chercher dans μετόπη autre chose qu'un simple doublet d'un mot bien connu de la langue courante, μέτωπον. Le μέτωπον, c'est la portion du visage qui s'étend, à partir de la racine du nez, entre les yeux et au-dessus d'eux : c'est ce que nous appelons le *front*. Or, comme notre mot *front*, le mot grec μέτωπον est souvent employé, dans un sens métaphorique, pour désigner une face de bâtiment, par exemple une des faces d'une pyramide[2]. La forme μετόπη aurait eu d'abord, elle aussi, ce même sens général de *front*, de champ uni et lisse; mais l'usage, qui n'a pas à rendre raison des partis qu'il prend, s'en serait emparé pour lui donner une affectation spéciale : il l'aurait appliquée plus particulièrement aux panneaux qui remplissaient les intervalles que laissaient entre eux les triglyphes.

Ces intervalles, on a parfois admis que, dans des édifices qui auraient précédé les temples de l'âge classique, ils n'auraient point été clos, qu'il auraient formé là, entre les poutres dont le bout était décoré par les canaux du triglyphe, comme une suite de fenêtres. Pour soutenir cette hypothèse, on s'est appuyé sur deux vers d'Euripide, dans son *Iphigénie en Tauride*. Oreste et Pylade se consultent; ils cherchent le moyen de pénétrer dans le temple pour s'y saisir de la statue d'Artémis et l'emporter avec eux : « Vois, dit Pylade, en dedans des triglyphes, là où il y a un vide, ne pourrions-nous introduire notre corps[3]? »

1. Hittorf, dans *les Antiquités inédites de l'Attique* (in-folio, 1832), note des pages 40-41.

2. Dans le marché dressé pour l'exécution des travaux de l'arsenal de Zéa, au Pirée, μέτωπον désigne un jambage séparatif, large de deux pieds en façade, qui se dressera entre deux portes (ligne 23 du texte. Voir Choisy, *Études sur l'architecture grecque, première Étude; l'Arsenal du Pirée*, in-4°, Paris, 1883).

3. *Iphigénie*, v. 113-114 :

ὅρα δὲ γ' εἴσω τριγλύφων ὅποι κενὸν
δέμας καθεῖναι... (Kirchhoff.)

Weil introduit une correction qui rend la phrase plus claire, mais ne change pas le sens (*Sept tragédies d'Euripide*, Hachette, in-8°, 1868) :

ὅρα δ' ἔνεστι, τριγλύφων ὅπου κενόν,
δέμας καθεῖναι.

On a rapproché de ces vers ceux de l'*Oreste* où l'esclave phrygien raconte qu'il s'est échappé du palais par-dessus les lambris de cèdre de l'appartement des femmes

Nous inclinerions à croire, avec plusieurs critiques, à une altération du texte ; mais si nous le prenons tel que le donnent les meilleures éditions, nous avouons ne pas bien comprendre quelles dispositions le poète a pu avoir en vue. A supposer que ces espaces fussent ouverts et qu'Oreste les traversât, ce chemin peu commode ne l'aurait pas conduit là où il voulait arriver. Il aurait débouché sous le portique si le temple eût été périptère, et probablement, si celui-ci n'avait eu de colonnes qu'entre les antes, dans le vestibule. Dans l'un comme dans l'autre cas, après ce tour de force, Oreste se serait encore trouvé en dehors de ce sanctuaire où était enfermée derrière des portes de bronze, comme il le dit lui-même, l'image qu'il se proposait de ravir [1]. Nous ne devinons pas à quel type d'entablement, réel ou imaginaire, Euripide a voulu faire allusion ; la phrase n'offre un sens satisfaisant que dans l'hypothèse d'un tout petit temple, bâti sur le modèle de ce que nous avons appelé la maison troyenne (fig. 167, 175, 176) ; or cette hypothèse répugne à l'idée que, dans plus d'un passage du drame, le poète cherche à donner de la magnificence du sanctuaire de l'*Artémis taurique*. On ne saurait donc se fonder sur ce texte pour affirmer qu'il y ait eu réellement des temples où la frise offrît l'arrangement que l'on a imaginé d'après cette indication. Toutes les vraisemblances paraissent répugner à cette conjecture. De quelque manière que l'on interprète le mot μετόπη, il semble toujours, d'après les éléments qui le composent, devoir éveiller plutôt l'idée d'un plein entre deux vides que celle d'un vide entre deux pleins. Supposons d'ailleurs une frise quelconque percée de ces baies ; celles-ci n'auraient-elles pas été comme autant de brèches par lesquelles la pluie, chassée par le vent, aurait pénétré dans l'intérieur de la construction, pour y attaquer les pièces de bois et en préparer la destruction ?

Quant au temple de pierre, quelque loin que l'on remonte dans son histoire avec les édifices où l'on en suit le développement, l'entre-deux des triglyphes y est toujours, de manière ou d'autre, fermé par un remplissage. Voici enfin qui achève de rendre invraisemblable l'hypothèse en question. Ni les triglyphes, que l'on a voulu considérer comme les têtes des poutres de pierre, ni les métopes ne traversent la

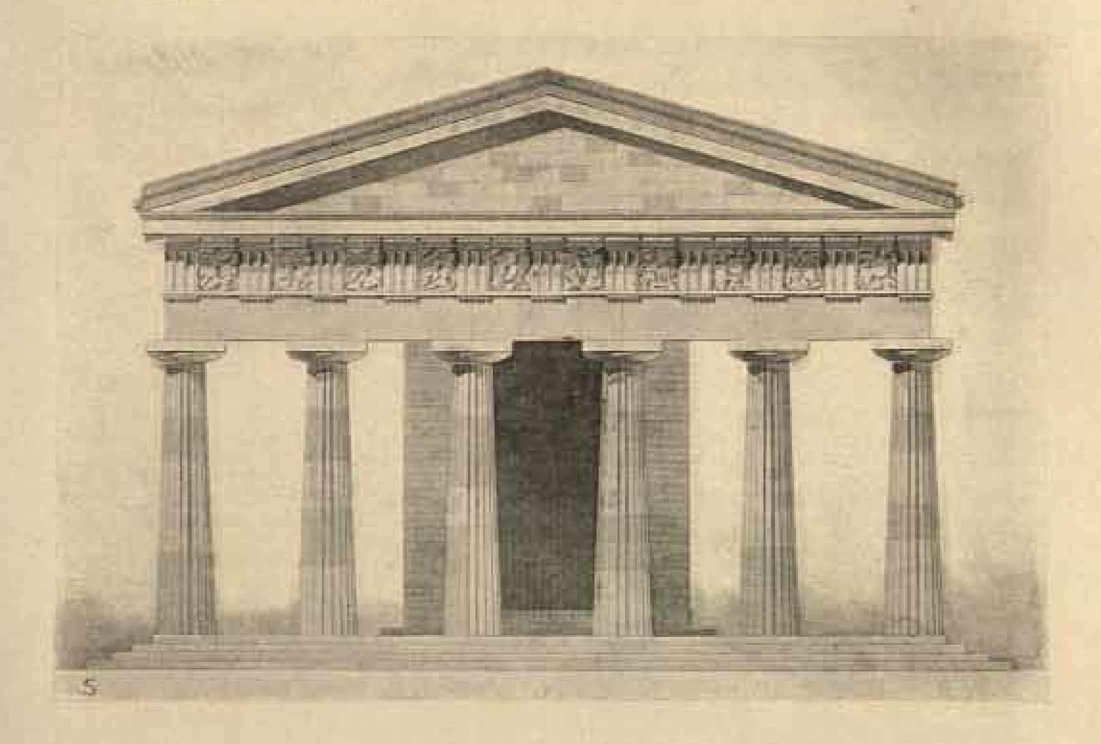
et les triglyphes doriques (v. 1371-1372). Là, la préposition ὑπὲρ semble indiquer que le poète se représente le fugitif comme ayant passé *au-dessus* de la frise, à travers les vides que laissaient entre elles les pièces de la charpente du toit. Ceci se comprend mieux.

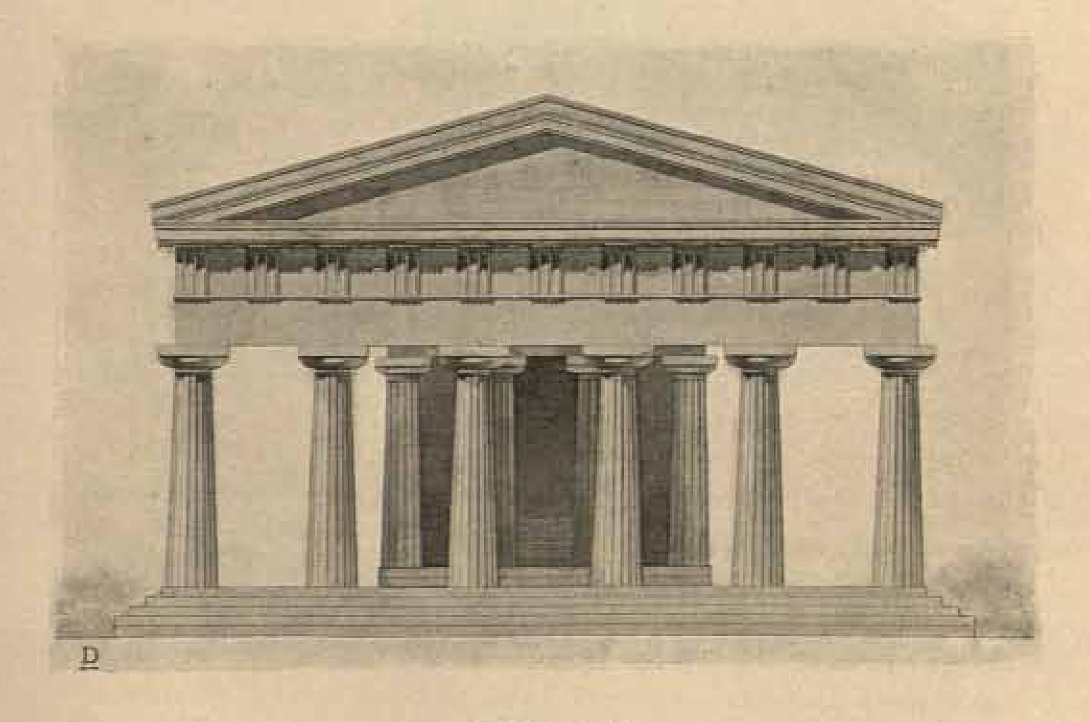
1. *Iphigénie*, v. 99-100.

frise de part en part; derrière la pierre qui porte les rainures du triglyphe, comme derrière celle où le champ de la métope s'offre au ciseau du sculpteur, il y a une autre pierre, qui est à peu près du même échantillon (pl. XXXIII, 3). Sur celle de ses faces qui regarde l'intérieur du portique, la frise ne présente plus aucune des divisions qu'elle offre à l'extérieur. Elle est constituée, de ce côté, par une suite continue de blocs que couronne une corniche simplifiée. Ces blocs forment, à eux seuls, un tiers et parfois jusqu'à la moitié de l'épaisseur totale. Souvent on les trouve en contact avec la partie postérieure des triglyphes et des métopes; mais ils en sont séparés, là où l'édifice est de grande dimension, par un intervalle que remplissent des pierres qui ne sont qu'épannelées et toutes les pièces de cet appareil sont reliées entre elles et à la corniche par des crampons. On voit quel caractère compact offre l'ensemble ainsi créé; si la frise avait été, à une certaine époque, percée de jours symétriques, réservés entre les triglyphes, ne retrouverait-on pas, dans la construction, quelque souvenir, quelque trace de cette disposition? Or, dans les édifices même les plus anciens, il n'y en a pas le plus léger vestige; l'entablement forme, au-dessus des colonnes, un vrai mur, un mur plein, dont aucun vide n'interrompt la continuité (fig. 236).

Ces vides auxquels nous refusons de croire auraient eu, a-t-on dit, une raison d'être; dans le temple de pierre, ils auraient allégé d'autant l'entablement. Presque tout le fardeau du comble aurait ainsi pesé sur les triglyphes, par l'intermédiaire desquels la pression se serait transmise aux architraves. Les faits ne sont pas d'accord avec cette théorie; c'est ce que l'on constate dès que l'on ne limite pas son enquête à un ou deux édifices, qui sont trop souvent pris pour types. Sans doute le bloc dans lequel le triglyphe est taillé a occupé parfois toute la largeur de l'architrave; mais c'est là l'exception. Dans la plupart des édifices, surtout au ve siècle, le triglyphe ne correspond plus qu'à la moitié de cette profondeur, l'autre moitié étant remplie par des assises superposées. La condition du triglyphe est alors la même que celle de la métope; derrière celle-ci, qu'elle soit épaisse ou mince, il y a toujours un mur.

Dans certains temples de la Sicile et dans les temples attiques du ve siècle, les métopes sont des tables de marbre qui, de droite et de gauche, s'insèrent par la tranche dans des feuillures ménagées à cet effet sur les côtés des triglyphes (pl. XXXIII, 10). On serait donc tenté, là, de supposer que ces dalles ont succédé à des planches qui elles-





SÉLINONTE

TEMPLES S. ET D. ÉLÉVATIONS

Restauration d'Hittorf.

mêmes seraient venues, après coup, boucher un trou; mais on se tromperait fort en s'imaginant trouver partout l'arrangement que l'on interprète ainsi. Il ne se rencontre guère que là où la métope a été ou devait être ornée de sculptures. La forme de la pièce et son peu d'épaisseur facilitaient le travail. La plaque de marbre se laissait aisément manier. Le statuaire y mettait le décor, en haut ou en moyen relief; puis il la livrait au maçon. Celui-ci n'avait qu'à la glisser dans les rainures qui l'attendaient; mais le nombre est très restreint des édifices où des figures font saillie sur la métope et lui donnent le caractère d'un tableau. Là où lui manque cette parure, la disposition n'est pas celle que nous venons de décrire.



236. — Temple dit de Castor et Pollux, à Agrigente. D'après une photographie.

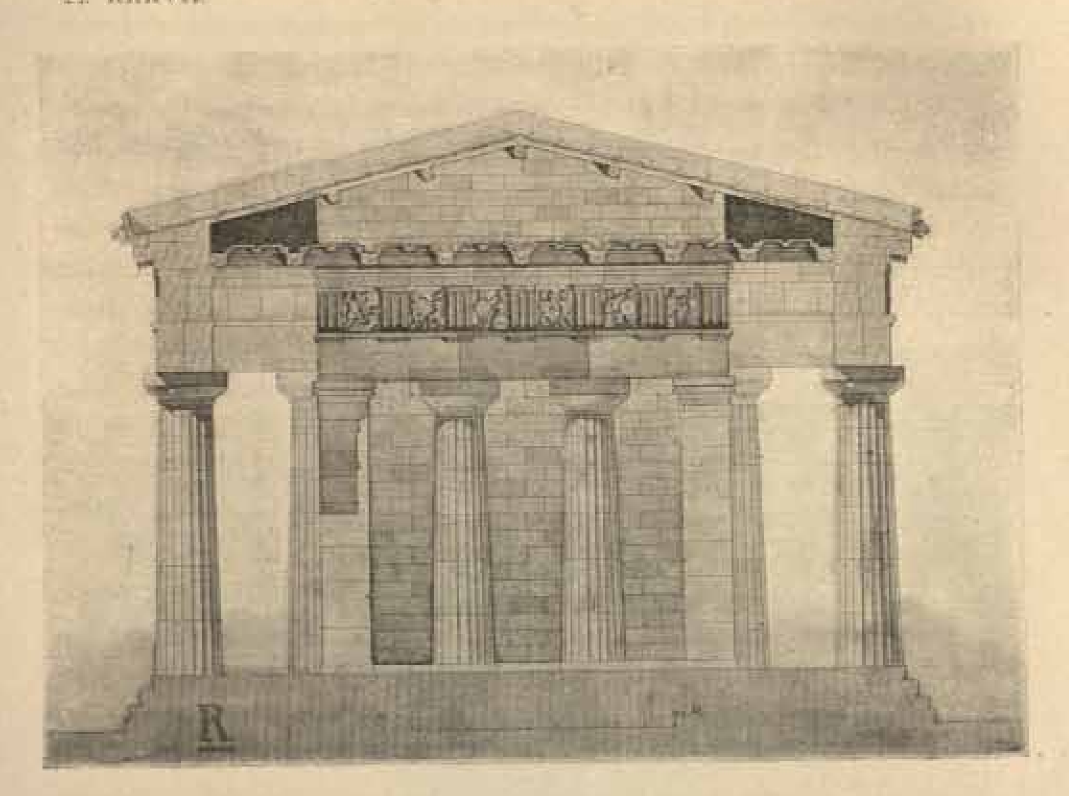
Métopes et triglyphes forment donc, à proprement parler, de vrais murs et c'est sur les métopes autant que sur les triglyphes que porte la corniche; aussi les joints des pièces du larmier tombent-ils indifféremment sur les métopes et sur les triglyphes. Cette division en métopes et en triglyphes ne se réfléchissant d'ailleurs pas sur la face interne de la frise, il faut reconnaître que tous les éléments dont celle-ci se compose contribuent, presque également, avec le mur qui est derrière eux, à soutenir la partie de l'entablement qui le surmonte.

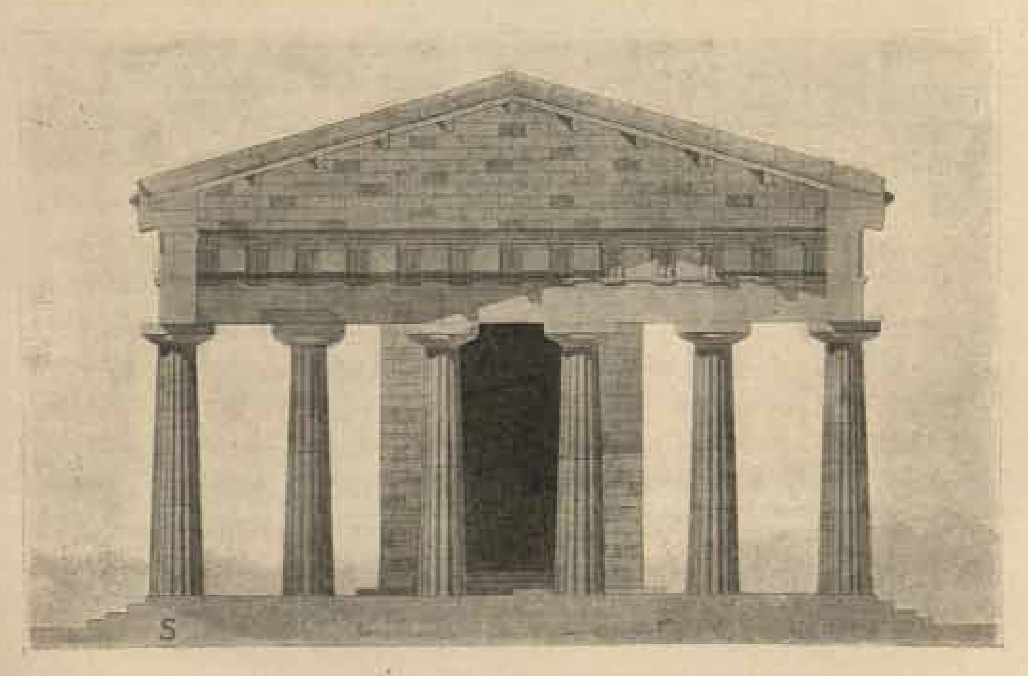
Si, suivant les édifices, il y a, au point de vue de la construction, des différences de coupe et de pose assez marquées entre les blocs de tuf ou de marbre qui font fonction de métopes, celles-ci offrent aussi une certaine diversité, par l'aspect qu'elles présentent en élévation. Dans beaucoup de temples, ce sont des panneaux nus, qui paraissent avoir été d'ordinaire peints en rouge (pl. XXXVI, [n]). On a lieu de croire que souvent le pinceau ne s'était pas contenté d'appliquer ce ton uni sur la

pierre, qu'il y avait tracé des ornements et des figures; mais rien ne subsiste de ce décor en couleur. Il en est autrement là où l'architecte a fait appel au statuaire et lui a livré le champ de tout ou partie des métopes; mais, suivant les édifices, cette décoration a été appliquée d'une manière très inégale. Il y a des temples où les métopes de la frise du *ptéroma* sont restées lisses, où l'on n'a ciselé de figures que sur celles du pronaos et de l'opisthodome de la cella, sous le portique; il en est ainsi au temple S, à Sélinonte (pl. XXXVII), et au temple de Zeus, à Olympie. Plus souvent, c'est la frise extérieure qui s'est parée de ces images; mais, là encore, il y a plusieurs cas à distinguer, selon que, dans l'ornementation de cette frise, une place plus ou moins grande a été faite à la sculpture. Celle-ci n'apparaît parfois que dans les métopes des deux façades principales (temples C et S de Sélinonte, pl. XXXVI). Ailleurs, au voisinage du pronaos, la figuration se continue au-dessus des premiers entre-colonnements des façades latérales; elle semble ainsi vouloir faire retour sur les côtés, mais s'arrête en chemin; il en est ainsi au temple de Thésée, à Athènes. Il n'y a que le Parthénon où toutes les métopes soient sculptées sur les quatre faces du bâtiment.

L'architecte n'a pas trouvé du premier coup le meilleur moyen d'utiliser le concours que le sculpteur lui prêtait en l'aidant à répandre dans sa frise l'image et le mouvement de la vie. Dans l'un des plus vieux temples de Sélinonte, le temple C, le parti qu'il a pris est vraiment étrange. Chaque bas-relief est entouré par des faces lisses, très saillantes, taillées dans le même bloc; celles-ci forment un cadre que ne dépassent point les figures, exécutées en très haut relief, qui décorent la métope (fig. 237). C'est dans le creux de ce caisson que ces figures sont logées. On devine la pensée qui a suggéré cette disposition. Ces groupes, d'une facture si gênée et si gauche, durent, quand ils naquirent, passer pour des chefs-d'œuvre. Ceux qui les mirent en place étaient très préoccupés de les protéger contre les intempéries et d'en assurer la conservation. Ils y réussirent; mais ce fut au prix de graves inconvénients. Cette cage était d'un aspect très lourd, et, si, dans une certaine mesure, elle défendait les sculptures contre la pluie, elle arrêtait au passage les rayons qui en eussent modelé les formes. Emprisonnées entre ces parois et sous ce plafond, les figures n'étaient éclairées que pendant bien peu de temps, lorsque le soleil, voisin de l'horizon, les frappait de face; elles étaient baignées d'ombre, dès que l'astre était un peu haut sur l'horizon ou qu'il éclairait le temple de côté.

On ne put tarder à reconnaître les défauts de l'arrangement. Dès





SÉLINONTE

TEMPLE R. COUPE TRANSVERSALE SUR L'OPISTHODOME

TEMPLE S. COUPE TRANSVERSALE SUR LE PRONAOS

Restaurations d'Hittorf.

que l'art fut plus libre et plus fécond, on osa dégager les figures de cette caisse. Dès lors, elles s'encadrèrent entre les faces latérales des triglyphes et deux plates-bandes lisses, celle qui couronne l'architrave et celle qui surmonte triglyphes et métopes. Toutes les pièces de ce cadre n'ont qu'une très faible saillie et ne projettent sur le champ de la métope qu'une ombre très courte. Les images se présentent donc là en pleine lumière; l'éclairage varie avec les mouvements du soleil, et c'est à jour frisant qu'elles prennent toute leur valeur (pl. VII, D).



237. — Métope du temple C de Sélinonte.

Dans le temple de Zeus à Olympie et dans trois des temples de Sélinonte (D, R et S), la frise extérieure se trouve répétée, avec ses triglyphes et ses métopes, sur une portion du mur de la cella, soit seulement sur le mur qui forme le fond du pronaos, soit encore sur celui qui occupe la même situation dans l'opisthodome (pl. XXXVII); mais là, pour des raisons que nous avons précédemment indiquées, elle n'offre plus toujours les mêmes proportions qu'au-dessus du portique. Ainsi, à Pæstum, ces métopes n'ont pas, comme celles du *ptéroma*, une forme qui se rapproche de celle du carré : la largeur du champ y est plus du double de sa hauteur.

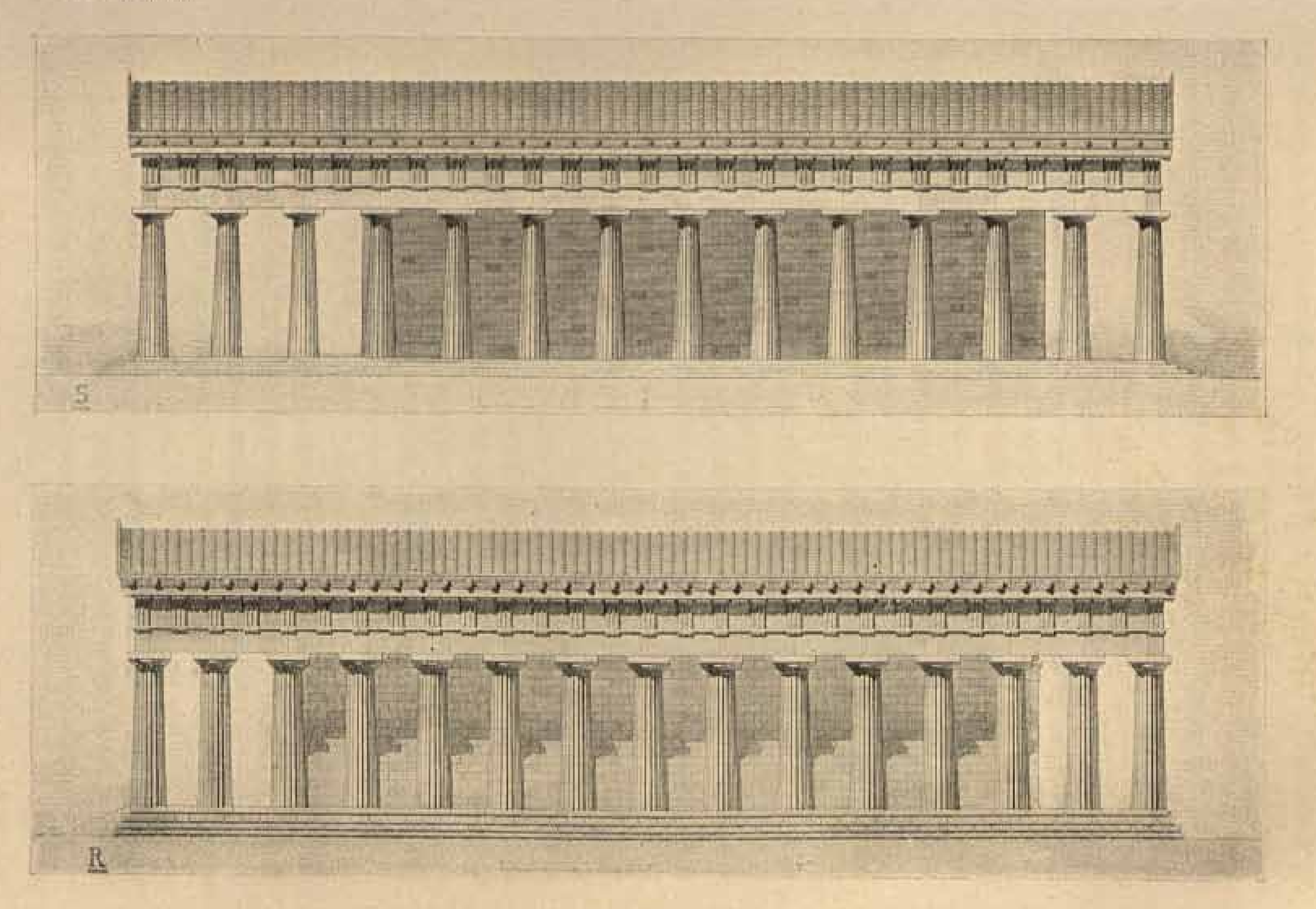
Cet entablement du mur de la cella est moins haut, dans son ensemble, que celui qui surmonte la colonnade; la corniche, très simplifiée, y est privée de larmier; cette moulure protectrice aurait été inutile dans un espace couvert, tel que l'était le dessous du portique ou l'intérieur du temple. Cette frise ne se prolonge jamais, dans les temples périptères, sur les grands côtés du bâtiment. D'autre part, dans certains édifices qui appartiennent au siècle où l'art se montra

le plus savant, l'architecte a parfois appliqué sur cette paroi une frise d'un autre type, une frise continue, analogue à la *frise ionique*. Cette frise, au lieu d'être assujettie au rythme de divisions symétriques, forme une bande sur laquelle se développent, sans interruption, des suites de figures, et c'est cette frise sans triglyphes ni métopes que l'on trouve, en haut de la face externe du mur de la cella, dans deux des monuments les plus importants que nous ait légués l'architecture dorique, dans le temple de Thésée et au Parthénon. Quand le moment sera venu de les étudier, nous aurons à montrer comment l'architecte s'y est pris pour ménager la transition entre cette frise qui n'appartient pas en propre à l'ordre dorique et les éléments qui l'encadrent. Il ne lui assigne d'ailleurs qu'un rôle qui reste tout secondaire.

Au Parthénon comme au temple de Thésée, les deux frises de caractère différent occupent, dans le monument, des positions différentes. Le trésor des Mégariens, à Olympie, offre un exemple unique d'une autre combinaison. Là les deux frises alternent sur le pourtour du bâtiment. La frise dorique, avec ses triglyphes et ses métopes, décore, sous le fronton, la façade principale ; sur les grands côtés de l'édifice, elle se prolonge par une frise sculptée et sans triglyphes[1]. Ce qui ressort de la comparaison des trois édifices visés ci-dessus, c'est la liberté dont jouissait l'artiste grec ; dans toutes ses créations, il tenait à faire œuvre d'inventeur, et l'un des moyens qu'il employait pour mériter cette louange, c'était d'emprunter discrètement telle ou telle disposition à un mode autre que celui dont il acceptait les données générales. Le tout était de savoir, dans ce travail d'adaptation, subordonner les formes adventices aux formes typiques imposées par le système dans lequel était conçu l'ensemble de l'ouvrage : il importait d'éviter les dissonances.

Nous devions indiquer ces variantes ; mais on ne les rencontre que dans un très petit nombre de temples, tandis que la frise dorique, avec ses divisions traditionnelles, ne fait nulle part défaut dans la riche série des édifices que nous étudions. Il nous faut donc revenir à cette frise, pour définir les règles d'après lesquelles l'architecte y répartissait triglyphes et métopes. Cette distribution n'allait pas sans quelque embarras. Celui-ci aurait même été, selon Vitruve, assez sérieux pour qu'il convienne d'y chercher la principale raison du changement qui s'opéra

1. *Olympia, Tafel-band*, I, pl. XXXVII.



SÉLINONTE

TEMPLES R ET S ÉLÉVATIONS LATÉRALES

Restaurations d'Hittorf.

au IVe et au IIIe siècle dans les habitudes des architectes de la Grèce[1] : c'est pour n'avoir plus à compter avec cette difficulté du placement des triglyphes et de l'inclinaison des colonnes que l'on aurait commencé, vers ce temps, à ne plus guère construire que des temples ioniques. Il y a là une erreur, ou tout au moins une exagération. La gène n'était pas si grande que le prétend Vitruve, puisque la Grèce, avant Alexandre, avait bâti les temples doriques par centaines. Si l'ordre ionique, à partir d'un certain moment, fut seul en faveur, c'est surtout parce que l'élégance de ses formes était mieux en rapport avec le goût qui prévalut, au cours de la période dite *hellénistique*, aussi bien dans les lettres que dans les arts ; c'est peut-être aussi que l'on avait conscience d'avoir épuisé toutes les combinaisons que comportait le style dorique et que l'on n'espérait plus en trouver de nouvelles qui permissent de rajeunir, en les variant, les thèmes connus. Il n'en est pas moins vrai que la frise dorique, avec l'alternance des éléments qui la constituent, offre une certaine complication. Par l'effet naturel du jeu de ces éléments, un problème est posé qui n'a sans doute rien d'insoluble, mais qui comporte plusieurs solutions, entre lesquelles l'architecte est tenu de faire son choix et dont chacune l'oblige à faire varier les dispositions secondaires de ses ordonnances.

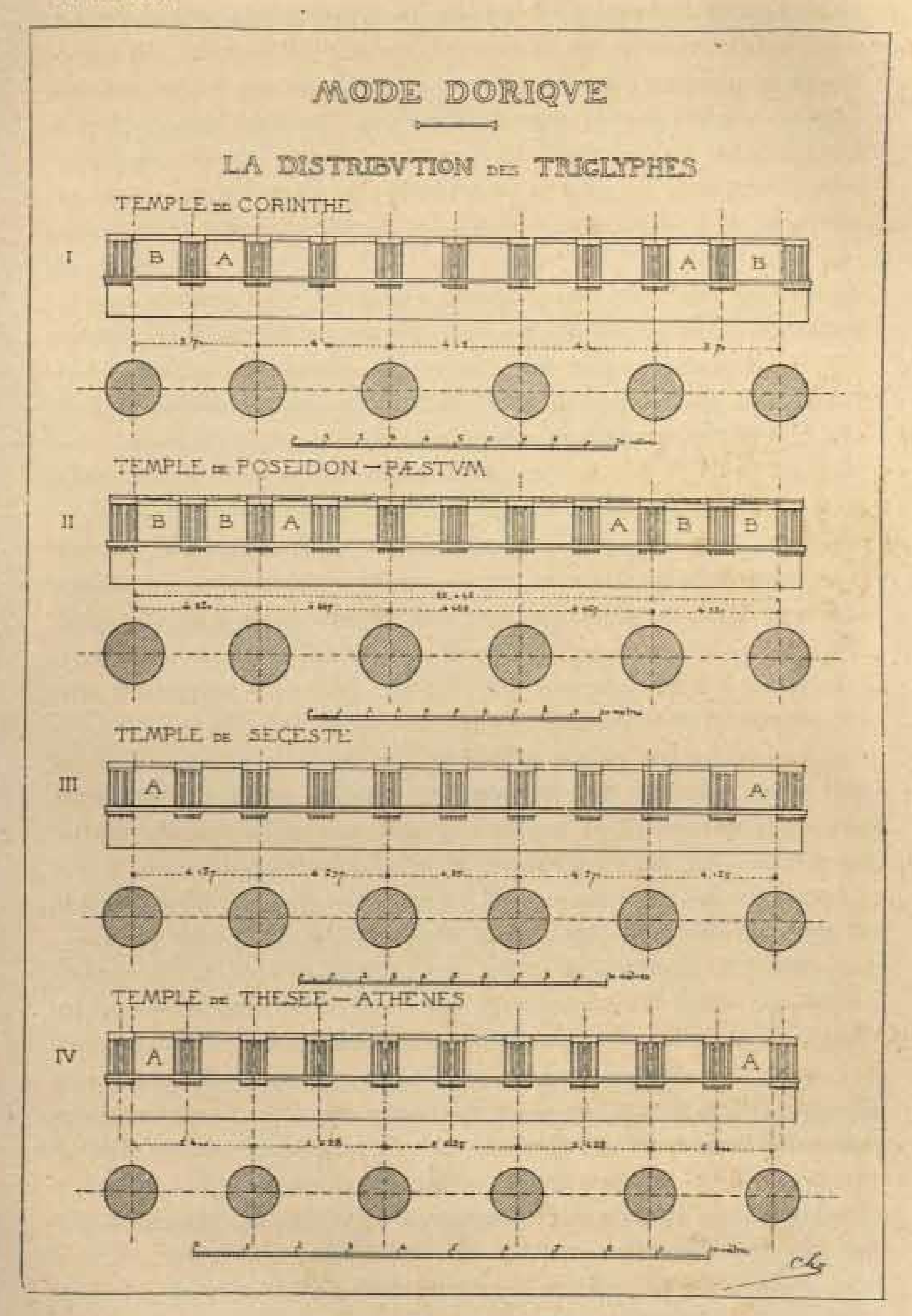
Ce problème, voici quelles en sont les données. La règle qui a été adoptée dès le début, c'est qu'il doit y avoir, au-dessus de chaque colonne, un triglyphe, un autre triglyphe dans la partie de la frise qui correspond à l'espace compris entre deux colonnes, et enfin un triglyphe à chaque angle de la frise. La ligne médiane de l'un des deux triglyphes que nous considérons se trouve donc être le prolongement de l'axe d'un des supports ; dans l'autre, cette ligne, si on la continue, tombe juste sur le milieu de l'entre-colonnement ; mais il ne peut en être de même du triglyphe angulaire, dont l'axe ne saurait coïncider avec celui de la colonne. Point de difficulté si, partant du principe qui domine l'arrangement du reste de la frise et l'appliquant partout avec une régularité mécanique, on avait conservé au triglyphe de la colonne d'angle la position qu'il occupe au-dessus des autres colonnes ; il serait resté alors, à chaque extrémité de la frise, une demi-métope. C'est la solution que préconise Vitruve et que les architectes romains ont adoptée ; mais les architectes grecs ne semblent pas avoir même eu la pensée qu'elle fût admissible ; il n'existe pas de

1. VITRUVE, IV, III, 1-2.

monument où ils y aient eu recours. Dans les temples grecs, sur chacune des façades, la frise s'achève, à l'angle du bâtiment, par un triglyphe. Il a paru à l'architecte que, dans cet angle sur lequel le regard s'arrête, il fallait, à ce membre capital de l'entablement, comme terminaison, autre chose qu'une moitié de métope. Celle-ci aurait été trop étroite pour qu'un groupe de figures y trouvât place, et, là où le sculpteur ne serait pas intervenu, quelle fin médiocre et pauvre c'eût été, pour cette frise aux fermes articulations, qu'un champ lisse, de dimensions étriquées! Combien différent et plus heureux sera, sur ce point, l'effet d'un triglyphe, avec son franc relief, si bien accusé par le contraste des canaux qui s'y creusent et s'y emplissent d'ombre!

Rien n'était donc mieux justifié, au point de vue de l'art, que le parti qui fut pris par les créateurs de l'architecture dorique; mais, pour que le triglyphe vînt garnir l'angle, il fallait le repousser vers le bout de la façade, et il se trouvait ainsi porté, à travers l'architrave, non plus sur le milieu, mais sur une moitié seulement du chapiteau de la colonne angulaire. En raison de ce déplacement, si l'on suppose équidistantes toutes les colonnes, la métope qui est contiguë au dernier triglyphe s'élargira de tout l'espace dont celui-ci aura fait l'abandon. Sans doute l'architecte grec, tout en attachant dans ses constructions une grande importance à la symétrie générale des masses et des lignes, ne la comprend pas tout à fait de la même manière que l'architecte moderne. Dans ses bâtiments, les diverses pièces de l'ensemble et les intervalles qui les séparent offrent des irrégularités voulues, qui se rencontrent un peu partout, mais qu'une mensuration très minutieuse a seule révélées; elles échappent, la plupart du temps, au regard du simple spectateur. Il en était tout autrement de l'inégalité qui résultait du reculement de l'un des triglyphes : la métope attenante était ainsi agrandie, d'un tiers au plus. Une si forte disparité était très sensible à l'œil; il nous semble qu'elle devait troubler tout le rythme de la frise. On s'en est cependant accommodé parfois, dans certains temples archaïques, sans autre façon; mais le plus souvent on a cherché à l'atténuer ou à l'éviter. Les différentes solutions que l'on a données du problème peuvent se ramener à quatre, que représentent les tracés ci-contre (pl. XXXIX)[1].

1. Pl. XXXIX. 1. Temple de Corinthe, d'après Blouet, *Expédition de Morée*, t. III, pl. 77 et 78. — 2. Temple de Poseidon, à Pæstum, d'après Labrouste, pl. I. — 3. Temple de Ségeste, d'après Hittorf, *Architecture antique*, pl. 3 et 4. — 4. Temple de Thésée, d'après Stuart, *Antiquités d'Athènes*, t. III, pl. 2.


MODE DORIQVE
LA DISTRIBVTION DES TRIGLYPHES
TEMPLE DE CORINTHE
I
B
A
A
B
TEMPLE DE POSEIDON — PÆSTVM
II
B
B
A
A
B
B
TEMPLE DE SEGESTE
III
A
A
TEMPLE DE THESEE — ATHENES
IV
A
A

La solution la plus simple est celle qui a été adoptée dans le vieux temple de Corinthe. Là, l'entre-colonnement du centre n'étant presque pas plus ouvert que les autres, les métopes sont sensiblement égales (d'A en A), sauf les deux (B B) qui sont attenantes aux angles. Celles-ci sont plus larges que les autres; si la différence de largeur n'est pas aussi marquée que l'on s'attendrait à la trouver, c'est que l'entre-colonnement voisin de l'angle est toujours plus étroit que les autres intervalles.

Dans le temple de Poseidon à Pæstum, on s'y est pris plus adroitement. Cet excès de largeur qui était un embarras, on l'a réparti, à chaque bout de la façade, entre les deux métopes terminales. Ces deux ou plutôt ces quatre métopes (BB, BB) sont égales entre elles, mais un peu plus larges que les métopes comprises entre A et A; l'inégalité devient alors à peine saisissable.

Autre disposition, plus heureuse et plus hardie, dans le temple de Ségeste. Les entre-colonnements y sont inégaux; ils vont en s'élargissant très franchement des angles au milieu de la colonnade; mais l'architecte n'a point tenu compte de ces variations quand il a eu à loger ses triglyphes dans la frise. Il les a placés à intervalles réguliers, sans s'assujettir à en faire coïncider les axes avec ceux des colonnes ni avec le milieu des entre-colonnements. Comme on le voit par les lignes qui, des triglyphes, sont abaissées sur les colonnes, il y a là deux systèmes d'axes qui sont indépendants l'un de l'autre; mais l'architrave sépare la frise des supports, et, par l'effet de cette interposition d'un membre intermédiaire, la divergence n'est pas sensible au premier abord; pour la percevoir, il faut un œil averti ou très exercé.

Enfin, c'est dans le temple de Thésée que nous rencontrons le système qui a prévalu depuis le ve siècle. L'architecte y a posé ses triglyphes de telle sorte que leurs entraxes soient égaux ou sensiblement égaux. Les quatre entre-colonnements du milieu étant à peu près égaux, les axes des triglyphes, dans cette partie de la frise, se sont trouvés correspondre à ceux des supports. Restait la difficulté du dernier entre-colonnement (A A). Là aussi les intervalles entre les triglyphes sont demeurés ce qu'ils étaient ailleurs et les colonnes angulaires ont été placées en conséquence; dès lors il n'y a plus dans la frise, malgré le refoulement du dernier triglyphe, d'espace en trop. Le dernier entre-colonnement est de $0^{m},228$ plus étroit que l'entre-colonnement contigu. Ici la plantation des colonnes semble donc avoir été subordonnée à la distribution des triglyphes.

Dans les systèmes du second et du quatrième exemple, les légères différences que cause la petite inégalité des entre-colonnements du centre portent tantôt sur la largeur des triglyphes et tantôt sur la largeur des métopes, plus souvent à la fois sur la largeur des métopes et sur celle des triglyphes. Les corrections qui deviennent ainsi nécessaires ne modifient que dans une très faible mesure les dimensions des éléments de la frise; elles ne se révèlent qu'à de minutieuses et exactes mensurations.

La *corniche* (γεῖσον, *corona*) est le membre supérieur de l'entablement; il n'y a au-dessus d'elle que le comble; elle couronne l'édifice et elle en protège les parties sous-jacentes contre l'effet des intempéries. Sur les longs côtés du temple, elle soutient les chéneaux qui recueillent l'égout du toit; sur les façades, elle porte le tympan du fronton avec les bandeaux, cymaises et listels qui décorent ce cadre. Ce qui la caractérise, c'est sa disposition en encorbellement, c'est la forte saillie que, dans son ensemble, elle fait sur la frise.

La pièce principale de la corniche, celle qui parfois la constitue presque à elle seule, c'est le *larmier*, nom qu'elle doit au rôle qu'elle joue en temps de pluie; on voit alors l'eau qui ruisselle sur le faîte du bâtiment se détacher goutte à goutte de la corniche, en manière de larmes. Le larmier est fait d'une assise qui couronne la frise; par devant, sur plus d'un tiers de sa longueur, cette assise est en porte-à-faux (pl. XXXIII, 1). Dans la portion de cette pierre qui se projette ainsi au-dessus du vide, les deux faces supérieure et inférieure ne sont pas parallèles; la face inférieure, celle que l'on nomme le *plafond* du larmier, est inclinée; elle se relève obliquement du dehors au dedans, disposition qui a pour résultat d'opposer un obstacle insurmontable au glissement des eaux, de celles que n'aurait pas arrêtées au passage la profonde rainure qui est ménagée au bas de la face verticale du larmier, ce que l'on appelle le *coupe-larmes* ou la *mouchette*. Dans un des temples les plus anciens de la Sicile, le temple de Sélinonte, le larmier est formé de deux assises; il a ainsi une hauteur à peu près double de la hauteur normale; nous reviendrons sur cette particularité. Au Trésor de Géla, le larmier offrait aussi une dimension exceptionnelle; mais là il était taillé tout entier dans une même assise.

Nous n'avons rien trouvé de pareil en Égypte; c'est qu'il n'y pleut pour ainsi dire pas. Dans les bâtiments égyptiens, c'est le parapet de la terrasse qui fait fonction de corniche; avec la belle courbe de son ample gorge et avec le bandeau terminal qui la surmonte, il joue un

rôle purement décoratif. Le climat de la Grèce où, pendant une partie de l'année, les pluies sont fréquentes, avait d'autres exigences. Dès que, dans cette contrée, on commença de construire des bâtiments auxquels on voulut assurer quelque durée, on sentit le besoin de les munir d'un couronnement qui fût vraiment apte à remplir la fonction de protecteur du mur; on fit du larmier le membre principal de la corniche. Ce larmier, nous l'avons restitué dans la charpente qui formait l'entablement du palais mycénien[1]. Quant au coupe-larmes, peut-être a-t-il commencé aussi dans la construction en bois; mais il est plus probable que c'est le toit à double versant, posé sur l'entablement lapidaire, qui plus tard aura conduit à donner au plafond du larmier une pente qu'il était facile de ménager dans l'épaisseur de cette assise.

Si le constructeur, quand il a passé du bois à la pierre, s'est ainsi préoccupé de rendre la corniche plus apte à remplir sa fonction propre, il n'en a pas moins, avec une fidélité surprenante, conservé à la face inférieure du larmier l'aspect qu'elle offrait dans la charpente primitive. Partout, dans la corniche dorique, cette face présente l'ornement que l'on appelle les *mutules* (*mutuli*)[2]. Les mutules ont la forme de tablettes qui, séparées par des intervalles réguliers, auraient été appliquées contre ce fond, dont elles suivent la pente. Leur largeur est celle du triglyphe; il y en a une au-dessus de chaque triglyphe, et une autre au-dessus du milieu de chaque métope. Du dessous de ces tablettes se détachent et pendent dans le vide de légers appendices dont la forme est, suivant les édifices, cylindrique ou conique. Disposés, en profondeur, sur trois rangs, ils sont au nombre de six dans le sens de la longueur; il y en a donc dix-huit par mutule (pl. VII, D; pl. XXXIII, 1). Le motif est pareil à celui que nous avons signalé au-dessous du triglyphe; où qu'il se rencontre, que ce soit dans l'architrave ou dans la corniche, c'est toujours celui auquel Vitruve a donné le nom de *gouttes*. Ayant partout même caractère et même aspect, il a nécessairement partout même origine. Si les gouttes ont gardé leur place marquée dans la modénature de la construction lapidaire, elles le doivent au parti que l'ouvrier a pris, ici comme ailleurs, de transcrire dans la pierre des formes qui sont nées de l'emploi du bois. Dans la corniche, elles représentent les chevilles qui reliaient entre elles les planches destinées à couvrir et à cacher le bout des

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, p. 715-721, fig. 311-315.
2. Vitruve, IV, ii, 2-3.

solives[1]. On a cherché à se rendre compte par d'autres explications de la genèse du motif en question et de la vogue dont il a joui; mais il n'est aucune de ces théories qui n'implique des conjectures gratuites ou de vaines subtilités.

En haut du larmier, il y a, dans les temples les plus anciens, une moulure en bec de corbin qui est généralement une pièce de rapport; au-dessus d'elle, ce qui termine toujours la corniche, c'est une moulure très haute, inclinée vers l'extérieur, que l'on appelle la *cymaise* (κυμάτιον, mot à mot « petite vague ») et qui doit ce nom à la double courbure qu'elle présente souvent (pl. VII, 2, E; pl. VIII; pl. XXXIII, 6). Dans la plupart des édifices du vi[e] siècle, la cymaise paraît avoir été en terre cuite; ailleurs elle était faite d'une pierre qui est plus dure que celle qui a été mise en œuvre dans le reste de l'édifice. C'est sur le fronton, là où cette cymaise termine la construction et se découpe sur le ciel, qu'elle a tout son développement et toute sa valeur.

Sur les façades principales du temple, il y a une double corniche, celle qui fait partie de l'entablement proprement dit, et celle qui constitue les rampants du fronton. A elles deux, elles enveloppent le tympan. S'il n'y avait pas eu quelque analogie entre les trois côtés de ce cadre triangulaire, l'œil eût été dérouté. L'architecte eut donc soin de conserver le larmier dans les branches montantes de cette bordure, dans cette corniche qui n'appartient qu'au fronton, mais en lui donnant là une hauteur un peu moindre. La saillie que ce larmier fait sur le fond du tympan est d'ailleurs la même que celle qui lui est attribuée dans la corniche proprement dite en avant de la frise. En revanche, les mutules font défaut; jamais on ne les rencontre à cet endroit (pl. VII, D). Ces motifs, l'entablement lapidaire que supporte la colonnade les a gardés parce qu'il a succédé, sans transition, à l'entablement en charpente; mais le fronton n'est apparu qu'avec le toit à double versant, qu'il ait été de terre ou de charpente, et, quand ce mode de couverture a prévalu, on était déjà loin de ce que l'on peut appeler l'âge du bois. Celui-ci n'avait pas laissé, pour la décoration du fronton qu'il ne connaissait pas, de modèle que l'on pût copier. Si l'architecte avait voulu, là aussi, s'inspirer de la construction en bois, cette imitation lui aurait donné, pour le fronton, des formes qui eussent très fort différé de celles qu'il a adoptées; il aurait eu à figurer les extrémités des pannes qui portaient les chevrons de la toiture

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 512 et 513.

(pl. V et VI). Rien ne l'obligeait à prendre ce parti; maître de régler comme il l'entendait la disposition de cette partie du bâtiment, il reporta le larmier de la corniche sur les deux pentes qui correspondaient à celles de la couverture. Par ce moyen, grâce à la saillie que ce larmier faisait sur le champ, il donnait à son fronton un cadre que cernaient, avec une singulière fermeté, deux belles lignes d'ombre et qui assurait une protection efficace à l'œuvre d'art qu'il pourrait avoir l'idée de demander au statuaire pour meubler cet espace.

L'ensemble de ce fronton, avec sa corniche, offrait une opposition très heureuse entre la surface unie du tympan et la richesse de la bordure, où le pinceau du décorateur avait prodigué ses plus beaux ornements, oves, méandres et palmettes. Cette corniche, étoffée et somptueuse, était comme le diadème qui, posé sur le front du noble édifice, en relevait encore l'imposante majesté (pl. VII, E).

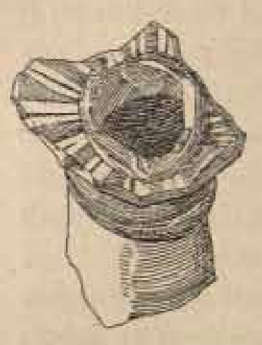
Cette cymaise des rampants du fronton se continue parfois, avec le même profil et les mêmes gargouilles, sur tout le pourtour de l'édifice. Souvent aussi elle s'arrête, en retour d'angle, sur les côtés; la cymaise fait alors défaut sur la corniche des façades latérales.

En règle générale, les gouttes des mutules ont été taillées dans la matière même des blocs qui constituent le larmier; pourtant, dans un des Trésors d'Olympie, elles sont toutes rapportées; l'ouvrier les a fixées, une à une, dans des trous, où elles ont été scellées au plomb. Dans le temple de Poseidon, à Pæstum, elles avaient été ajustées après coup, de la même manière, mais sans doute avec moins de soin; leur place n'est plus marquée que par les trous où elles étaient jadis engagées. On a fréquemment fait usage de ce procédé pour remplacer celles qui, par suite d'un accident, avaient été brisées. Dans plus d'un monument, la trace de ces réparations se laisse apercevoir.

Le grand goût de l'architecte a su utiliser, pour la décoration de la corniche, les éléments destinés à recueillir les eaux de la toiture et à les projeter au dehors. Dans les plus anciens édifices, comme au Trésor de Géla, on s'est contenté de gargouilles de forme cylindrique; mais ces gouttières étaient d'un assez pauvre aspect (pl. VIII; pl. XXXIII, 6; fig. 238). Plus tard, on prit l'habitude de donner à ces émissaires la forme de têtes d'animaux, le plus souvent de mufles de lion. Ces têtes, sous le ciseau de l'ornemaniste, prirent souvent un très beau caractère (pl. VII, C; pl. IX; fig. 239)[1]. La gueule y est largement ouverte, et les

1. Le musée de Palerme possède une très belle suite de ces gargouilles, en forme de tête de lion; elles proviennent de temples différents, et l'on peut y suivre le développe-

eaux ruisselaient sur la langue pendante, dont le dessus a été creusé en forme de canal, artifice que ne distinguait point, d'en bas, l'œil du spectateur. Pourquoi le masque du lion a-t-il été choisi, de préférence à toute autre forme, pour remplir cette fonction? On a allégué une mode égyptienne, qui serait née de considérations astronomiques; on a dit aussi que la mythologie grecque assignait au lion le rôle de protecteur des sources[1]. Aucune de ces explications ne paraît s'imposer. Ce type était devenu familier aux Grecs par le fréquent usage qu'en faisait l'art oriental, par les nombreux exemplaires que leur en offraient les objets de tout genre qu'ils tiraient, par diverses voies, de l'Égypte, de la Syrie et de l'Asie Mineure; ce qui acheva d'en faire la fortune, ce fut surtout ce qu'il a de noblesse et de beauté. Il aurait été, racontait-on, affecté pour la première fois à cet usage par le potier corinthien Boutadès[2]. Quoi qu'il faille penser de cette tradition, le motif, une fois inventé, eut assez de succès pour rester, pendant des siècles, le seul qui fût d'un emploi courant. Tandis que nos constructeurs du moyen âge ont donné des formes très variées et souvent fort bizarres aux gargouilles de leurs édifices, l'archi-



238. — Une gargouille d'un temple de Sélinonte. *Notizie degli scavi.*



239. — Tête de lion d'un temple d'Himéra. Musée de Palerme. Duruy, *Histoire des Grecs*, t. II.

ment du type, depuis la sévérité archaïque des plus anciens exemplaires jusqu'à l'exécution plus molle et plus lâche des bas temps de l'art.

1. Durm, *Die Baukunst*, 137-138.

2. Pline, *H. N.*, XXXV, 152.

tecte grec, lorsqu'il a voulu prêter aux siennes un caractère décoratif, n'en a presque jamais fait que des masques de lion; pourtant, à Épidaure, le chéneau du temple d'Artémis porte, au lieu de la tête de lion traditionnelle, une tête de chien. Ces masques étaient parfois dorés. Dans les temples où l'art avait déployé toutes ses ressources, ils étaient modelés avec une largeur de style qui donne à croire que la maquette était dessinée par les maîtres sculpteurs auxquels avait été confiée l'exécution des figures du fronton et de la frise. Dans un même édifice, ces têtes de lion n'étaient pas toujours toutes exactement pareilles, tant l'art grec aime à mettre d'invention et de variété jusque dans les moindres détails[1] !

Là où la grande cymaise, avec ses gargouilles, n'existait pas sur les longs côtés du temple, les eaux qui aboutissaient aux deux façades latérales, après avoir glissé sur les pentes du toit, se déversaient au dehors par les intervalles qui séparaient, à leur base, les tuiles de recouvrement; de la corniche, elles tombaient directement sur le sol. Dans le temple C de Sélinonte, l'eau paraît s'être écoulée par les ouvertures de forme irrégulière, également espacées, qui, dans une belle cymaise ajourée de terre cuite, séparent les palmettes (pl. VII, 2; pl. VIII). Il en est rarement ainsi. Dans deux des temples de Sélinonte (B et S), la gouttière se continue sur les grands côtés, et elle se vide par des gueules de lion qui s'ouvrent, de place en place, dans la cymaise.

En cherchant à donner une idée de la corniche, de son caractère et de son aspect, nous en avons supposé, jusqu'à présent, les ornements sculptés dans la pierre ou peints sur la surface de cette pierre; mais le ciseau et le pinceau ne pouvaient faire leur œuvre avec quelque précision que là où ils s'attaquaient, soit au marbre, soit à un calcaire d'un grain très serré. Là où l'architecte n'avait eu d'autres matériaux qu'un tuf poreux et plein de coquilles, il lui fallait recouvrir d'une couche de stuc toutes les surfaces de la pierre, ce qui donnait au monument quelque chose de l'aspect d'un monolithe ; mais ce stucage était une opération assez délicate et assez longue. Sur certains points du monde grec, on usa d'un autre expédient pour remédier à l'insuffisance des matériaux.

Il n'était pas de portion du bâtiment où l'on eût plus besoin de lignes nettes et de tons vifs que dans cette corniche qui, comme l'indique son nom (*corona* en latin), couronne le temple et se détache sur

1. C'est ce que l'on a remarqué à Métaponte (De Luynes et Debacq, *Métaponte*, in-f°, 33, p. 42).

le bleu du ciel avec d'autant plus de vigueur que les tons qui la parent sont plus vifs et plus chauds. La terre cuite était mieux appropriée que toute autre matière à servir de recouvrement pour la partie du monument que menaçait le plus l'action des intempéries. On a peine à s'expliquer, dans ces conditions, que, lorsque furent trouvés, parmi les ruines de plusieurs temples d'Italie et de Sicile, à l'état de débris, des revêtements en argile peinte, les architectes qui les recueillaient ne soient pas arrivés tout d'abord à deviner quelle place ces revêtements avaient jadis occupée dans l'édifice. Ils crurent ne pouvoir les utiliser, dans les restaurations qu'ils présentèrent, qu'à l'intérieur du temple, comme enveloppes des poutres qui y soutenaient le plafond [1].

C'était là une hypothèse que rien depuis lors n'est venu confirmer. Les fouilles allemandes d'Olympie ont montré la terre cuite employée d'une tout autre façon. En démolissant, non loin de la *Terrasse des Trésors*, un mur byzantin construit avec des fragments antiques, on a recueilli nombre de pierres ouvrées, dans lesquelles on a reconnu, avec toute certitude, les restes du Trésor érigé par la ville sicilienne de Géla et les diverses pièces de son entablement. Parmi ces morceaux de tuf, il y en a où les surfaces qui jadis étaient visibles ont été dressées et polies avec soin, tandis qu'ailleurs elles ne sont que piquées grossièrement à l'outil, ce qui permettait d'inférer que, dans l'édifice, elles étaient recouvertes par des appliques qui les dérobaient au regard. Ces appliques, on les a retrouvées aussi, dans cette muraille même. C'est des revêtements en argile peinte, dont la forme est celle de longues caisses qui n'auraient que trois côtés. Leurs dimensions concordent exactement avec celles des différents larmiers que la fouille a mis au jour : il y a celui de la corniche des façades latérales, celui de la corniche droite et celui de la corniche rampante des façades principales. Ce qui achève de prouver que toutes ces pièces de terre cuite ont bien été employées à cacher la face externe des larmiers, cette face qui n'était que sommairement épannelée, c'est des trous ronds ménagés dans l'argile, trous auxquels correspondent des clous que l'on aperçoit encore plantés dans la pierre, sur le dessus des larmiers (pl. VIII). Ces sortes de boîtes auraient, même sans cette précaution, adhéré au membre dont elles épousaient les contours ; mais on avait craint les effets des violences du vent ou des secousses du sol et, pour plus de

1. Ce fut le cas pour Debacq et pour Hittorf lui-même.

sûreté, on avait eu recours à ce mode d'attache qui prévenait tout déplacement[1].

Au-dessus de ce revêtement d'argile, l'architecte avait posé une cymaise de même matière qui, sur la façade, complétait les deux corniches, la corniche horizontale et la corniche montante du fronton. Le profil de cette cymaise rappelle, jusqu'à un certain point, celui de la gorge égyptienne ; mais il est moins creux, plus aplati (pl. VIII et pl. XXXIII, 6). On remarquera que le chéneau se continue ici dans la corniche horizontale comme dans la corniche montante, disposition qui est très exceptionnelle. Sur la cymaise des façades latérales, des gargouilles cylindriques, d'une forte saillie, servent de déversoirs. Cachée par ces cymaises, la face supérieure de la gaine du larmier n'avait pas besoin de décor ; il n'y a de peinture que sur la face verticale et sur celle qui s'applique contre le dessous du larmier ; ce dessous était, lui aussi, visible d'en bas (pl. VIII, en bas).

Ces constatations avaient été une lumière ; elles permirent enfin d'assigner leur véritable place aux fragments du même genre qui avaient été recueillis, en très grande abondance, dans la Grande-Grèce et la Sicile. Le principe était partout le même ; mais les dispositions variaient. Voici par exemple le temple C de Sélinonte, un des édifices où l'on paraît avoir tiré, pour la décoration, le plus beau parti de l'argile. Là, cette garniture n'enveloppe pas toute la corniche ; elle n'en recouvre, comme toujours, que la partie supérieure. La corniche était formée de deux assises superposées[2]. Il y avait d'abord un larmier, dont le plafond offre cette singularité que les mutules y sont alternativement étroits ou larges, suivant qu'ils répondent aux métopes ou aux triglyphes de la frise. Au-dessus, dans le plan vertical, on aperçoit des traces de stuc, ce qui prouve que, dans toute l'étendue de ce bandeau, la pierre était apparente. Ce bloc en portait un autre, à peu près de même échantillon, dans le haut duquel étaient pratiquées des entailles qui recevaient les extrémités des chevrons du toit. Là, dans ce que l'on a retrouvé des éléments de cette seconde assise, le tuf n'a plus le même aspect : il n'est partout qu'épannelé ; nulle trace de stucage. A la

1. W. Dœrpfeld, F. Graeber, R. Borrmann, K. Siebold, *Ueber die Verwendung von Terrakotten am Geison und Dache griechischer Bauwerke* (21e programme de la fête de Winckelmann), in-4°, 31 pages, figures dans le texte et quatre planches en couleur. Berlin, Reimer, 1881.

2. Dœrpfeld corrige l'erreur qu'ont commise à ce propos les architectes qui, avant lui, ont essayé de restaurer le temple et qui se sont trompés, faute de connaître tous les fragments (*Ueber die Verwendung*, etc., p. 6.).

nature du travail, on devine que rien n'était visible de cette assise, que sa face antérieure était dissimulée à la vue par une cymaise de terre cuite ; or il a été ramassé, tout autour du temple, des fragments nombreux d'une belle cymaise de cette matière, dont la hauteur est la même que celle des blocs qui formaient la seconde assise (pl. VII, 2 ; pl. VIII). Ces fragments de cymaise appartenaient aux côtés du temple ; on n'a rien retrouvé de la cymaise du fronton ; il est donc impossible de savoir si ces deux cymaises étaient pareilles et, dans le cas où elles auraient été différentes, comment elles se raccordaient entre elles. Dans ces conditions, nous ne pouvions songer à les introduire dans la figure D de la planche VII ; nous avons donc partout conservé la moulure en bec de corbin qui, d'après Hittorf, devait couronner le larmier. Ce détail n'a qu'une importance très secondaire dans cette vue d'ensemble, qui était surtout destinée à donner l'idée du caractère de puissance et de noble sévérité que présentait, dans ses exemplaires les plus anciens, le temple dorique. Empruntés au géométral d'Hittorf, tous les autres éléments qui sont entrés dans cette perspective ont été l'objet d'exacts relevés et ne laissent pas place au doute.

Le mode de pose n'était plus ici tout à fait le même que pour les gaines qui habillaient tout le larmier. La pierre de l'assise supérieure était légèrement en retrait sur celle de l'assise inférieure ; le bas de la pièce d'argile s'appuyait donc sur ce ressaut. La garniture n'avait plus ici que deux côtés, la face antérieure, sur laquelle se posait le décor, et un rebord horizontal, qui venait s'appliquer dans une rainure ménagée dans le dessus des blocs de la dernière assise. Les clous de bronze qui sont encore piqués dans le tuf répondent, par la place qu'ils occupent, aux trous dont est percé l'étroit rebord de la monture d'argile. Celle-ci ne s'arrêtait d'ailleurs pas à la cymaise ; elle se continuait par le chéneau au-dessus duquel régnait encore un motif courant qui, avec ses larges découpures, donnait l'impression d'une série de tuiles frontales. Tout cela pourtant, la gouttière, son rebord, les palmettes et les fleurs de lotus qui la surmontaient, était d'une seule pièce, moulé dans une même plaque de terre (pl. VII, 2). Cette pièce terminale faisait, sur le reste de l'entablement, une forte saillie ; aussi le dessous était-il orné d'une grecque, comme au larmier du Trésor de Géla. L'ensemble de cette décoration donne une haute idée de l'habileté des céramistes que l'architecte prenait pour collaborateurs, afin de suppléer à l'insuffisance des matériaux dont il disposait.

S'il fallait, à ces artisans, une singulière adresse pour façonner des

pièces d'une disposition aussi compliquée et d'aussi grandes dimensions, ils ont, en même temps, fait preuve d'un grand goût dans le tracé de leurs profils et de leurs motifs d'ornement, ainsi que dans le choix des tons au moyen desquels ils accusent les reliefs et les dessins de leurs moulures. Ces tons et ces motifs, nous les étudierons ailleurs, avec l'ensemble de la décoration polychrome. Il ne paraît d'ailleurs pas que l'habitude d'employer ainsi la terre cuite se soit généralisée dans le monde grec; elle paraît être restée propre à certaines régions, à celles où les matériaux que fournissait la carrière étaient le moins beaux. C'est dans la Grande-Grèce et en Sicile que l'on a le plus usé de ces revêtements. Si, à Olympie, quelques Trésors ont eu des corniches ainsi habillées, cette particularité de leur décor s'expliquerait par le fait que des cités comme Géla et Métaponte, quand elles ont construit leurs chapelles en Élide, y sont restées fidèles aux traditions de leur architecture locale. On n'a pas jusqu'ici trouvé dans le Péloponnèse, là même où la pierre n'était qu'un tuf assez grossier, de débris qui paraissent appartenir à des pièces de ce genre[1]. Pourtant les antéfixes de l'Héræon suffiraient à prouver que, de très bonne heure, les potiers de cette contrée étaient assez avancés dans la pratique de leur art pour pouvoir livrer à l'architecte, s'il avait plu à celui-ci de leur en demander, des appliques de cette sorte.

De toute manière, il est difficile de se refuser à voir dans l'emploi de ces revêtements une confirmation indirecte des observations que nous avons présentées au sujet du passage de la construction en bois à la construction en pierre.

Quand on examine les restes des édifices dont la matière est un tuf plus ou moins poreux, on constate que deux partis différents ont été pris pour cacher les défauts de la pierre, pour créer des surfaces lisses où se développât le dessin d'ornement. Presque partout en Grèce, on a recouvert le calcaire d'un stuc fin et tenace, imperméable à la pluie et très apte à recevoir l'impression du pinceau. Ailleurs, de l'autre côté de l'Adriatique, on a, tout en usant du stuc, employé aussi des plaques d'argile dans la portion supérieure de l'entablement, pour habiller le larmier, pour former la cymaise qui le surmonte.

Considérons d'abord la couche de peinture qui, surtout dans les parties hautes de l'édifice, était appliquée sur le stuc; n'est-on pas fondé à y voir un souvenir de celle qui, dans des édifices plus anciens, aurait

1. Dœrpfeld, etc., *Ueber die Verwendung*, etc., p. 11-12.

été étendue sur le bois pour le protéger et pour en varier l'aspect? D'ailleurs, à Tirynthe et à Mycènes, nous avons trouvé des enduits de chaux sur lesquels venait se poser la couleur, étendus sur des murs de brique crue ou de moellons. C'est donc aussi à des constructions de ce genre que peut avoir été emprunté ce procédé de stucage, qui a été appliqué, dans beaucoup de temples, à la pierre de médiocre qualité.

Le second des procédés que nous avons décrits tient de bien plus près à la construction en bois; il la rappelle d'une façon plus claire et plus directe. C'est par des clous que les caissons de terre émaillée étaient fixés sur la pierre; or les clous ne sont pas faits pour la pierre; ils n'y peuvent trouver place que dans des trous forés à la pointe, et encore ne rendent-ils pas là les mêmes services que lorsqu'ils ont été plantés dans les fibres élastiques du chêne ou du hêtre. Là donc où, anciennement, on avait eu coutume de clouer sur le bois des revêtements de métal ou d'argile, on a pu continuer à employer ainsi les clous lorsque la pierre s'est substituée au bois, dans l'entablement; mais ce mode de fixation n'est certainement pas né de la pierre; il ne peut y être autre chose qu'une survivance, l'effet d'une habitude contractée dans un temps où le bois formait tout le corps du monument. C'est pour piquer le bois et s'y enfoncer qu'ont été primitivement forgés les clous qui, dans les corniches de Sélinonte et de Géla, tenaient attachées aux bandeaux de tuf les plaques de terre cuite, parées de vives couleurs, que l'architecte, alors même qu'il ne bâtit plus qu'en pierre, continua de demander à ces potiers dont le concours avait été si utile à ses lointains prédécesseurs, à ceux qui avaient dû tirer de la forêt voisine tous les éléments de leurs édifices[1].

§ 10. — L'ÉPANNELAGE ET LE MONTAGE DE LA PIERRE. LA LIAISON DES ASSISES.

Il y a dans les entablements des membres qui reposent, de diverses façons, sur le vide : telles les architraves qui, chargées d'une grande part du poids des combles, franchissent les intervalles des entre-colonnements; telles aussi les corniches qui font sur le nu de la frise une forte saillie. Il fallait arriver à faire comme un seul corps de toutes ces pièces, qui avaient des formes et des fonctions différentes; il fallait établir entre elles une liaison qui les rendît solidaires les unes des autres et qui défiât

1. C'est ce qu'a très bien indiqué Dœrpfeld (*Ueber die Verwendung*, etc., pl. 12).

les effets des secousses d'un sol souvent remué par les tremblements de terre. Les pierres de taille étant toujours posées à sec, on pourvut à cette nécessité par l'emploi d'attaches mécaniques, tenons de bois ou de métal qui reliaient, dans le plan vertical, deux tambours ou deux lits d'assises, crampons de bronze ou de fer qui, dans le plan horizontal, mariaient entre eux les blocs et les maintenaient en place (pl. XL[1]) Le mur pouvait, dans bien des cas, se passer de ces agrafes; on s'est, en effet, abstenu d'en user quand on a bâti les remparts des villes. C'est que là l'épaisseur du massif suffisait à en assurer la solidité. Il n'en était pas de même dans le temple. Les murs y étaient minces et hauts; il fallait plus de précautions pour en assurer la stabilité; de concert avec les colonnes, ils concouraient à soutenir le comble. Dans ces conditions, il était impossible que, pour enchaîner entre eux tous les éléments de la construction, l'architecte n'appliquât pas les mêmes méthodes à toutes les parties de l'édifice. Le temple, pris dans son ensemble, est d'ailleurs une œuvre d'art, celle de ses créations où le génie grec a tenu à honneur de porter le plus de soin, jusque dans les moindres détails. Nous ne saurions donc être surpris de rencontrer partout ces scellements, du stylobate à la cymaise; on les rencontre dans les murs de toutes les cellas.

Des tenons de bois ont été employés, dans quelques temples, pour relier les unes aux autres certaines pièces de l'entablement; mais c'est surtout dans l'érection de la colonne, entre les tambours, qu'ils ont rendu ce service. Insérés au centre même de ces tambours, dans des trous quadrangulaires, des prismes de bois dur ont servi à souder, deux à deux, les tambours. Ces clefs étaient très bien protégées contre l'humidité par l'exacte adhérence des parements des tambours; mais

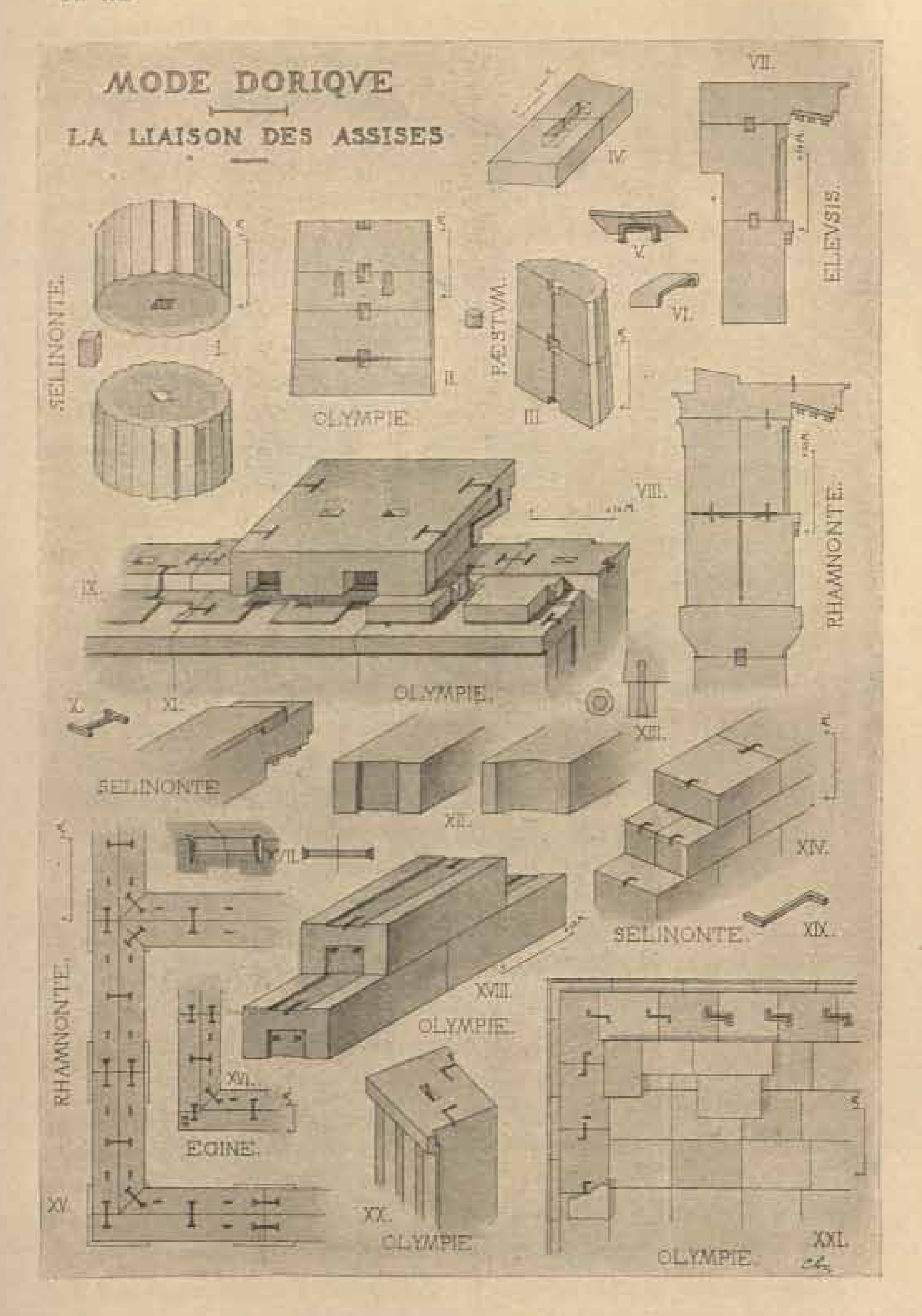
1. Planche XL. 1. Colonne du temple R, à Sélinonte. Hittorf, *Arch. antique*, pl. 42, 43. — 2. Colonne du temple de Zeus à Olympie. *Olympia*, *Baudenkmæler*, pl. XIII, 2[e]. — 3. Colonne du temple de Poseidon à Pæstum, d'après le géométral de Labrouste, pl. V, E, F. — 4. Scellement à Olympie, trésor de Sélinonte, *Olympia*, pl. 37. — 5, 6. Différentes formes d'agrafes. — 7. Entablement à Eleusis, *Antiquités inédites de l'Attique*, ch. V, pl. 4. — 8. Entablement de Rhamnonte, *ibidem*, ch. VI, pl. 5. — 9. Partie supérieure d'entablement, au Trésor de Mégare. *Olympia*, pl. 38. — 10. L'agrafe qui s'ajuste là dans les trous. — 11. Temple R de Sélinonte; la corniche. D'après le géométral d'Hittorf, *Archit. antique*, pl. XLIV, 4. — 12. Assises inférieures du mur de la cella de l'Héræon, moyen employé pour obtenir des joints serrés. — 13. Temple C, à Sélinonte, Goutte rapportée. Hittorf, *Arch. antique*, pl. 24. — 14. Mur de l'opisthodome du temple R, d'après le géométral d'Hittorf, *Archit.*, pl. 44. — 15. Architraves du temple de Némésis à Rhamnonte. *Antiq. inédites*, ch. VI, pl. 8. — 16. Architrave d'Égine. Garnier, pl. 17. — 17, 18. Mur du trésor de Syracuse. *Olympia*, pl. 34. — 19. Agrafe en Z. — 20. Triglyphe du Trésor de Géla. *Olympia*, pl. 40. — 21. Murs du Trésor de Sicyone. *Olympia*, pl. 27.

c'est seulement dans des édifices du ve siècle qu'elles se sont parfois retrouvées presque intactes. D'ailleurs, dans les temples du vi^e siècle, les dimensions des trous pratiqués au centre des tambours ne laissent subsister aucun doute sur l'emploi des clefs de bois. Ces trous étaient généralement carrés, comme dans le temple R à Sélinonte (pl. XL, 1); on en trouve aussi de ronds, par exemple dans un fût de l'ordre intérieur du temple de Poseidon, à Pæstum (pl. XL, 3)[1].

Dans les parties de l'édifice autres que les colonnes, on a employé le métal de préférence au bois. Seuls le bronze et le fer se prêtaient à une disposition qui a dû de très bonne heure être adoptée sur tous les chantiers; seuls ils pouvaient supporter sans dommage le contact du plomb fondu, que l'on prit l'habitude de couler dans les trous de scellement. Le plomb avait le double avantage d'être fusible à une très basse température et de résister à l'oxydation. Versé à l'état liquide dans les cavités où avaient déjà été logés les goujons et les crampons, il les remplissait tout entières; il se moulait sur ces attaches, qu'il défendait ainsi contre toute chance d'oscillation; en même temps, il les enveloppait d'une chape qui les mettait à l'abri de la rouille. C'est par des tenons de bois qu'étaient reliés les tambours des colonnes du temple de Zeus à Olympie (pl. XL, 2)[2]; mais, pour plus de précaution, l'ouvrier a aussi introduit là, par endroits, des chevilles de métal. Voyez, dans la coupe ci-contre, le joint d'en bas; on a tenu à le renforcer, et, entre les deux tambours, vers le centre du fût, on a ménagé un intervalle qui a permis d'entourer la clef d'une couronne de plomb, mode de scellement dont il se rencontre aussi des exemples dans d'autres parties de ces édifices (pl. XL, 8).

Ces goujons rendent sans doute un service très appréciable par l'union plus intime qu'ils établissent, dans le plan vertical, entre les lits d'assises; ils donnent ainsi au mur une consistance qui se rapproche de celle d'un monolithe. C'est d'ailleurs dans le plan horizontal que ces attaches étaient le plus nécessaires, en l'absence de tout mortier; aussi est-ce là que le maçon les a le plus multipliées. Très rapprochées et posées en divers sens, elles prévenaient les écartements qui, sans elles, auraient pu se produire entre des matériaux seulement juxtaposés. C'est ce que rendent sensible surtout une vue perspective de l'entablement d'un Trésor d'Olympie (pl. XL, 9) et les plans des architraves de Rhamnonte et d'Égine (pl. XL, 15, 16). Il y a là des agrafes

1. Hittorf et Zanth, *Recueil des monuments de Ségeste et de Sélinonte*, p. 515.
2. *Olympia, Textband*, II, p. 6.



LES DIFFÉRENTS PROCÉDÉS

de toutes les façons. Les plus simples et les plus souvent employées ont la forme d'un I (pl. XL, 17), d'autres celle d'un H (pl. XL, 10) et d'autres encore celle d'un Z (pl. XL, 19) ou d'un N (pl. XL, 20). Il y a aussi des crampons faits d'une large bande de métal, dont les deux bouts se rabattent pour s'adapter à des trous creusés dans deux pierres contiguës; on dirait une anse (pl. XL, 4, 5, 6).

C'est de beaucoup le fer qui a été le plus souvent affecté à cette fonction; c'est de lui seul que le maçon s'est servi dans la plupart des édifices de la Sicile, à Olympie et dans tous les temples d'Athènes. Les crampons de bronze ne se sont rencontrés que par exception, à Samothrace, à Épidaure et quelquefois en Sicile[1]. L'acropole d'Athènes a fourni des fragments d'édifices bâtis en tuf où les scellements avaient été exécutés avec le plomb tout seul[2]; mais il n'était pas possible que cette pratique trouvât beaucoup d'imitateurs : le plomb est trop mou pour établir entre les pierres une liaison très ferme. Il a pu suffire, au contraire, lorsqu'il s'est seulement agi de fixer des pièces d'applique légères, sur lesquelles ne s'exerçait aucune pression. Des gouttes ont été souvent ainsi rapportées; on a creusé dans la pierre où elles devaient s'attacher un étroit canal que l'on a continué dans la goutte; on a mis celle-ci en place, et l'on a versé dans le trou le métal en fusion (pl. XXX, 13).

L'habitude d'employer ces scellements a dû se répandre, au VIe siècle, parmi les ouvriers qui travaillaient partout à bâtir des temples. Il n'y en a pas encore trace à l'Héræon d'Olympie, dans ce qui subsiste des murs de la cella. C'est par un artifice de taille que, là, le constructeur a cherché à obtenir une étroite adhérence, dans les joints verticaux, entre les blocs de calcaire qui formaient le soubassement de sa muraille de brique crue. Légèrement évidées au milieu, les faces de parement ne se touchent que par leurs bords; ceux-ci s'appliquent l'un sur l'autre comme deux lèvres qui se serrent (pl. XL, 12).

Alors même que l'emploi des scellements fut entré partout dans l'usage, on continua d'avoir recours à certaines coupes spéciales de pierre, tout au moins pour les parties du temple dont l'équilibre était le moins stable. On peut en juger par la corniche du temple R, à Sélinonte (pl. XL, 11) ; il y a là, dans les pierres dont se compose l'assise du larmier, une saillie à redent réservée sur un joint, qui correspond à l'évidement de même forme creusé sur le joint opposé. Par cet embot-

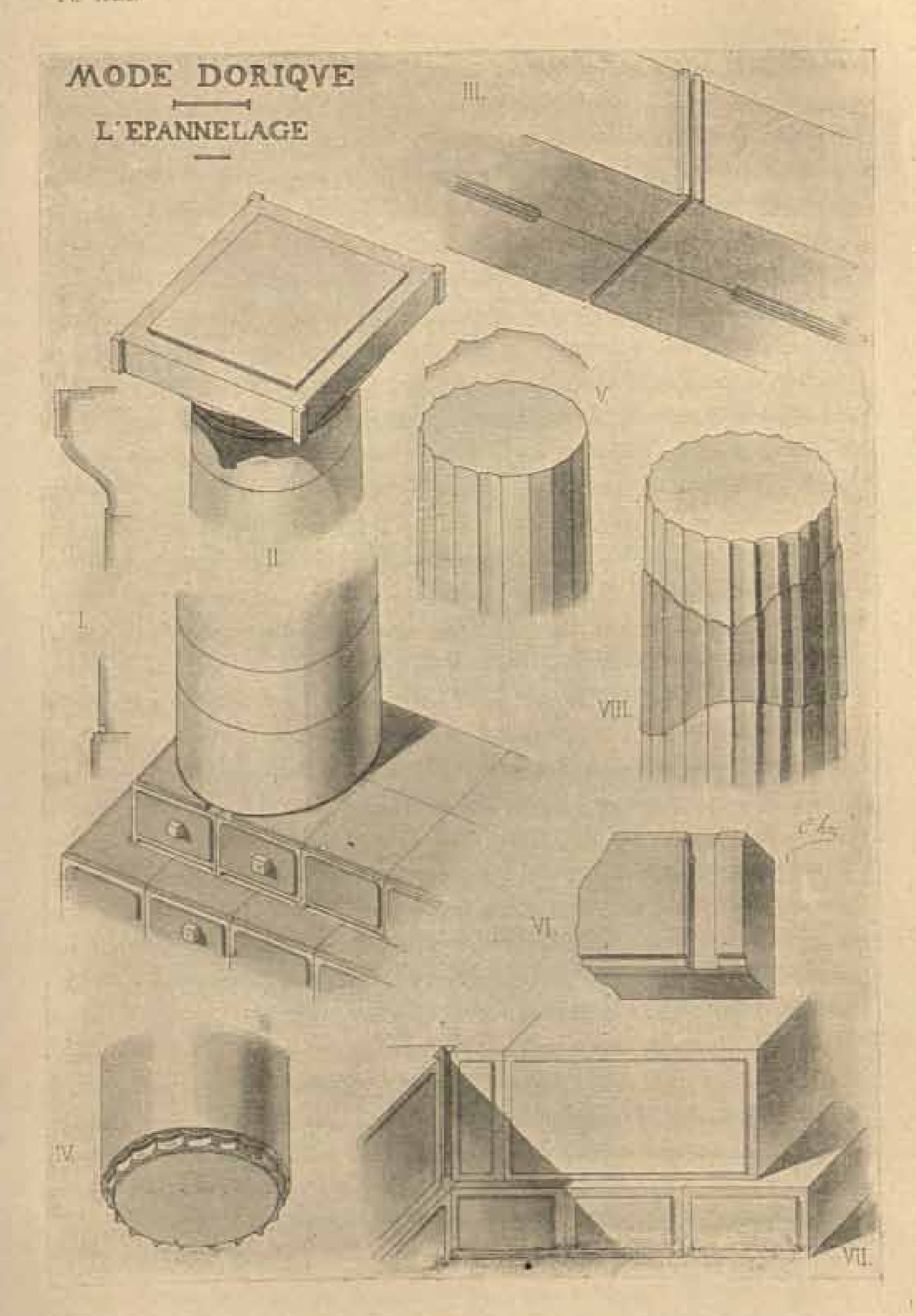
1. Durm, *Die Baukunst*, p. 79-81.
2. *Ibid.*

tement, on espérait prévenir tout déplacement latéral des éléments de la corniche ; mais quel travail précieux et coûteux on s'était imposé pour obtenir ce résultat ! Là aussi s'accuse la pensée dont témoignent la complication et la multiplicité des scellements au fer et au plomb : on a le ferme propos de ne rien épargner pour assurer la durée et l'intégrité du noble édifice qui sert d'habitation aux dieux protecteurs de la cité.

Ces scrupules de conscience ne se marquent pas moins dans le travail de l'épannelage, qui se faisait sur chantier, avant la mise en place, travail dont nous pouvons suivre toutes les phases grâce aux observations auxquelles se prêtent de nombreux édifices qui, par suite de diverses circonstances, n'ont jamais été achevés. Le principe dont s'inspirait le constructeur est facile à saisir : il voulait éviter à tout prix que les pierres qu'il taillait risquassent de subir, au cours de la construction, des heurts qui les endommageraient, qui causeraient, soit sur les faces, soit sur les arêtes, des dégâts auxquels il ne serait possible de remédier qu'au prix de réparations toujours gauches et précaires. Le moyen de prévenir ces accidents, c'était de conserver partout, pendant toute la durée des opérations préliminaires, un excès de matière, qui ne tomberait qu'à l'heure du ravalement définitif. Ces procédés systématiques de l'épannelage ne se laissent nulle part mieux étudier que dans le temple de Ségeste ; l'édifice est resté à l'état d'ébauche (fig. 180).

Voici d'abord la colonne, vue en coupe et en élévation perspective (pl. XLI, 1, 2)[1]. Aux quatre angles du tailloir, on aperçoit des prismes, à peu près rectangulaires, qui en bordent les arêtes. Ces prismes n'étaient point des ornements destinés à subsister, une fois l'ouvrage terminé ; il n'y a rien de pareil dans aucun chapiteau dorique ; ces appendices sont des organes de défense, destinés à protéger les arêtes du chapiteau, que leur forte saillie exposait, pendant la durée des travaux, à des chocs qui les auraient émoussées. Les blocs dont se compose l'architrave donnent lieu aux mêmes remarques, à propos des bourrelets qui y longent les joints (pl. XLI, 3). Ces bourrelets forment bordure partout où les blocs ont dû être mis en contact, et cette circonstance en

1. Pl. XLI, 1, coupe et 2, perspective d'une colonne du temple de Ségeste. D'après le géométral d'Hittorf, *l'Architecture antique*, pl. 4. — 3. Architrave du même temple, d'après Hittorf. — 4. Colonne du temple de Némésis à Rhamnonte. *Ant. inéd.*, ch. VI, pl. 10. — 5. Fragment de fût dorique trouvé à Olympie. *Olympia*, pl. 35. — 6. Assise du temple S, à Sélinonte, d'après Hittorf. *Arch. ant.*, pl. 57. — 7. Assises des propylées d'Athènes. — 8. Application du stuc sur une colonne de Pæstum.



LES DIFFÉRENTS PROCÉDÉS

indique clairement le caractère ; ils ont été réservés pour empêcher deux arêtes vives de s'émousser en se heurtant au moment où viendraient s'accoler l'une à l'autre les faces jointives. Ces baguettes ne subsistent d'ailleurs plus, sur les plates-bandes de l'architrave, que du côté de la cella ; à l'extérieur, elles avaient déjà été abattues quand les travaux s'interrompirent pour n'être jamais repris. Les mêmes méthodes ont été appliquées aux blocs, d'un bel appareil très régulier, dont est fait le stylobate. Les bossages qui, là, occupent la partie centrale des parements servaient à mettre ceux-ci à l'abri des dégradations; quant aux dés qui font saillie sur le devant des carreaux, ce n'est pas autre chose que des tenons qui ont servi à lever et à manier les pierres. Tout cela, bossages et tenons, devait disparaître sous le même outil, quand l'édifice recevait les dernières façons. Une étroite ciselure, ménagée tout autour des joints, indique le plan auquel devaient être plus tard ramenés les champs.

Au temple S de Sélinonte, c'est une disposition un peu différente, un mode de taille qui n'accuse pas la préoccupation de faire correspondre les joints verticaux avec le refend (pl. XLI, 6). Il est à peine besoin d'ajouter que l'on est resté fidèle à ces pratiques dans la construction des édifices en marbre du ve siècle, où le souci de la perfection était poussé plus loin que dans les temples en tuf de la Sicile; c'est ce que l'on voit dans le soubassement des Propylées, à Athènes (pl. XLI, 7). Avec leur distribution symétrique, ces plateaux saillants ne déplaisaient d'ailleurs pas à l'œil; celui-ci les rencontrait dans nombre d'édifices qui n'avaient pas été tout à fait terminés; il s'y accoutuma si bien qu'il ne laissa pas de trouver quelque agrément au contraste qui se marquait entre la surface rugueuse du bossage et le poli de la ciselure directrice. C'est ainsi que, dans maints bâtiments de l'époque hellénistique, cette taille préparatoire est devenue définitive ; ce qui n'était qu'un expédient s'est tourné en motif d'ornement.

Il en est des colonnes comme des entablements et des murs; qu'elles fussent monolithes ou composées de plusieurs tambours, c'était avec un fût lisse qu'elles étaient dressées dans le portique, dans le pronaos ou dans la cella. Dans le temple de Ségeste, elles en sont restées toutes à ce premier état, qui dans la pensée de l'architecte ne pouvait être qu'un état provisoire. Jamais l'art grec n'a conçu la colonne dorique sans le luxe de la cannelure; mais quels risques celle-ci n'aurait-elle pas courus, si elle avait déjà paré le fût alors que l'on en était encore à hisser les blocs destinés à l'entablement et que les écha-

faudages volants montaient et descendaient contre les façades! Les filets et les annelets avaient pu, sans inconvénient, être taillés sur le chantier, avant la pose; ils seraient abrités, une fois le support sur pied, par la forte saillie du chapiteau; mais le corps de la colonne ne pouvait compter sur la même protection; il eût été difficile d'éviter les épeaufrures à ces arêtes vives qui, dans l'ordre dorique, courent entre les sillons parallèles. Ce travail du creusement des rainures était donc réservé pour la fin de l'entreprise; mais, au moins là où le marbre formait la matière de l'édifice, le directeur du chantier ne se contentait pas d'arrondir sa colonne; il l'échantillonnait, comme on dirait pour un ouvrage de tapisserie. Il fixait le nombre des cannelures et il en dessinait la courbe; puis il les faisait exécuter sur une faible hauteur, au sommet du tambour sur lequel s'appuyait le chapiteau et tout en bas de celui qui reposait sur le sol (pl. XLI, 4); on les trouve même parfois ciselées tout autour du refouillement ménagé dans la dalle du stylobate sur laquelle portait le tambour inférieur. Lorsque, le gros œuvre une fois achevé, le moment était venu de terminer et d'habiller l'édifice, l'ouvrier n'avait plus qu'à suivre ces indications très précises, à réunir l'une à l'autre les deux bandes très étroites que striait la cannelure.

A Ségeste, il n'en est point comme à Rhamnonte, comme dans le temple de Déméter à Éleusis, comme dans celui d'Apollon à Délos; les cannelures ne sont pas amorcées sous l'échine et au pied du fût. C'est que l'exécution, dans les temples de tuf, ne comportait pas des soins aussi minutieux. On taillait sommairement les cannelures dans le tuf, puis, sur le tambour ainsi dégrossi, on posait une couche de stuc qui avait parfois de 8 à 10 millimètres d'épaisseur. L'outil, en modelant cet enduit, arrivait aisément à donner aux arêtes la netteté et la vigueur que l'on n'aurait pas obtenues sans peine dans une pierre à gros grains. La figure 8 de la planche XLI représente un fût de Pæstum à demi couvert du manteau de stuc dont il ne subsiste aujourd'hui, sur ces ruines, que de très faibles restes.

C'était par les parties hautes de l'édifice que commençait le ravalement général. Des corniches, on descendait à la frise et à l'architrave, puis aux chapiteaux; on ciselait ensuite les cannelures dans le fût des colonnes. Un tambour trouvé à Olympie nous apprend comment s'exécutait cette opération (pl. XLI, 5). Sur une partie de la circonférence, les cannelures ne sont encore indiquées que par des pans droits. Ces pans, lorsqu'ils avaient été taillés sur toute la péri-

phérie du tambour, faisaient de celui-ci un solide polygonal d'autant de côtés qu'il devait y avoir plus tard de sillons verticaux. Ici le tambour, au moment où le travail a été suspendu, était en train de passer du second au troisième état. Dans une portion du contour, les cannelures sont déjà creusées, avec la courbe concave qui les caractérise.

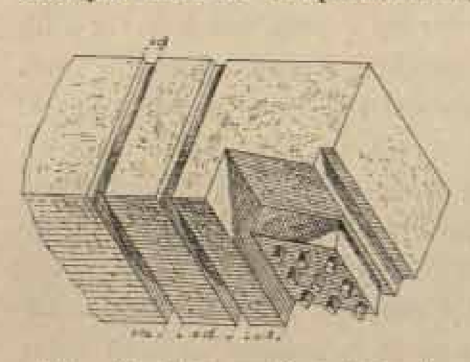
Dans les grands temples, les architraves, les triglyphes, les tambours, d'autres pièces encore, représentaient un poids considérable. Comment les Grecs s'y sont-ils pris pour élever ces blocs très lourds, et, d'une manière générale, pour monter et mettre en place les pierres dont se composent leurs édifices? C'est les pierres mêmes qui nous renseignent à ce sujet; beaucoup d'entre elles portent encore la marque des outils au moyen desquels l'ouvrier les a jadis maniées. On a dû déjà remarquer, sur plusieurs des membres d'architecture que nous avons reproduits, à côté des entailles qui ont reçu les scellements, des trous qui n'ont pas été forés à cette fin, qui n'ont pu servir qu'au montage des pierres (pl. XL, 9, 20). La planche XLII est destinée à faire connaître les divers procédés qui ont été employés pour obtenir ce résultat[1].

Le procédé le plus simple, c'était d'entourer de cordes la pierre à soulever, que ce fût un des tambours de la colonne ou tout autre élément de la construction, une des pierres du mur; mais, pour que la pierre, au cours de son ascension, ne risquât pas de se détacher, on y ménageait, lors de l'épannelage, des saillies prismatiques, grâce auxquelles on réussissait à fixer solidement le lien (pl. XLII, 3, 13, 14). Cependant, avec le secours même de ces poignées, il n'était pas impossible que ce lien glissât parfois sur le bloc; on chercha donc des méthodes qui écartassent toute chance d'accident, et l'on en trouva plusieurs. Celle qui paraît avoir été le plus fréquemment usitée consiste dans l'emploi de ce que nos maçons appellent le *brayet*

1. Planche XLII. 1. Brayet. — 2. Temple d'Égine. Chapiteau de l'ordre supérieur de la cella. Garnier, pl. 17. — 3. Fragment trouvé sur l'acropole d'Athènes. — 4. Plan du tambour d'une colonne dorique de Lesbos. — 5. Corniche d'un trésor à Olympie. Durm, *Handbuch*, fig. 63. — 6. Architrave de l'ordre intérieur de la cella, à Égine, d'après le géométral de Garnier, pl. 17. — 7. Corniche du temple d'Égine, d'après le géométral de Garnier, pl. 17. — 8 et 9. Soubassement de la cella de l'Héræon d'Olympie, et coupe sur l'une des assises, d'après Durm, *Handbuch*, fig. 63. — 10. La tenaille. — 11. Assise montrant comment la tenaille avait prise sur la pierre. — 12. Entablement du Temple des Géants à Agrigente, d'après Cockerell. — 13. Assises des Propylées d'Athènes. — 14. Stylobate du temple de Ségeste. Hittorf, *Arch. ant.*, pl. 5. — 15. Triglyphe du Temple de la Concorde, à Agrigente, Durm, *Handbuch*, fig. 63. — 16. La louve. — 17. Architrave du temple R, d'après le géométral d'Hittorf, pl. 47. — 18. Corniche du temple A, d'après le géométral d'Hittorf, pl. 46.

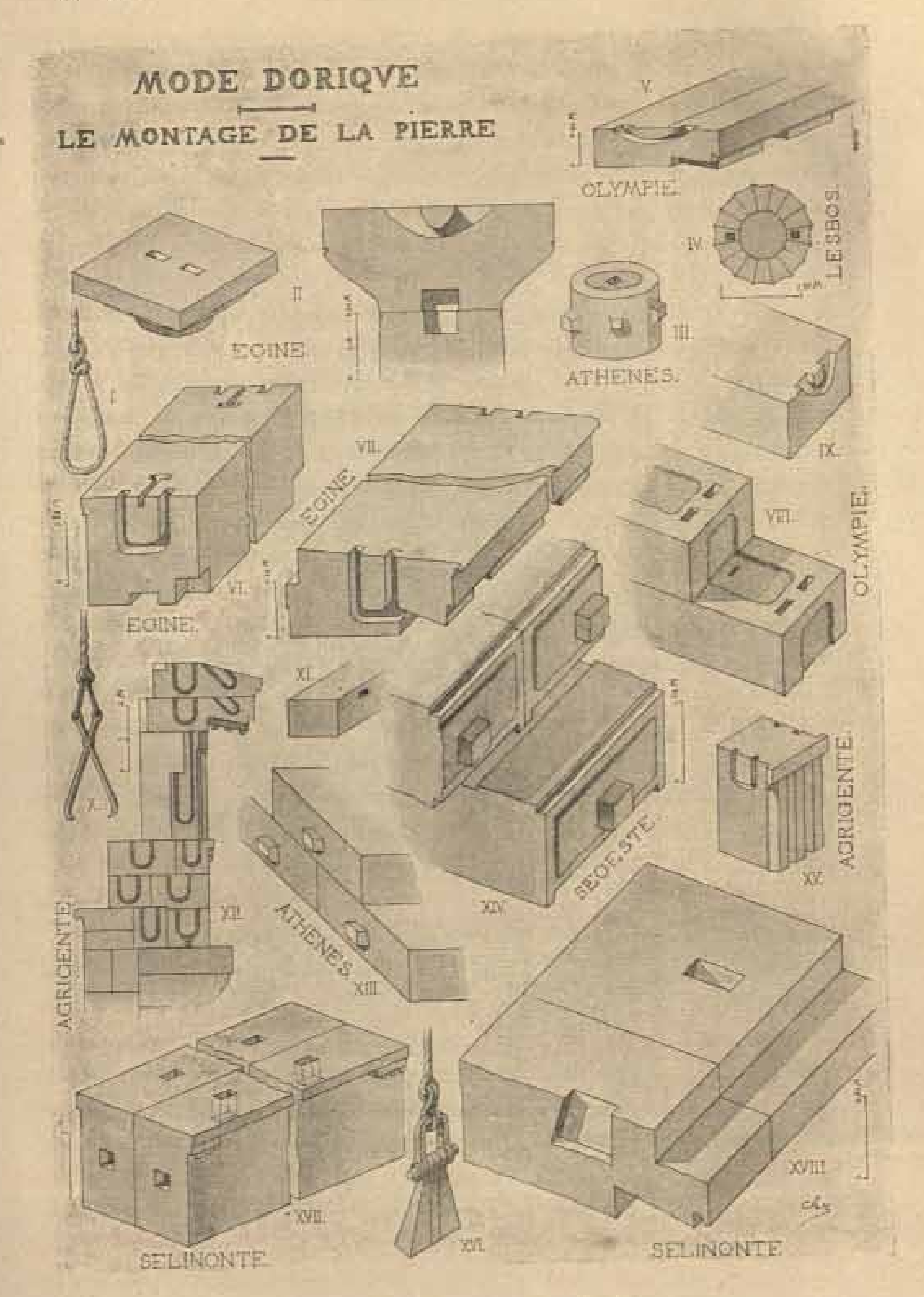
(pl. XLII, 1). Un canal à double orifice est percé, comme un trou de séton, dans ce bloc duquel on veut s'emparer. Il est en forme d'U ou quelquefois de fer à cheval; il s'ouvre, en deux points assez rapprochés l'un de l'autre, sur une face qui, dans la construction, ne sera pas visible (pl. XLII, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 12, 15). On passe dans ce conduit le bout de la corde, puis on fait un nœud. Ainsi traversée de part en part et prise dans cette boucle, la pierre ne pouvait échapper à cette étreinte que si le câble venait à casser.

Ce même système a été employé, d'une manière un peu différente, là où les parties latérales de la pierre devaient rester visibles, par exemple dans les chapiteaux. Là, dans l'abaque, deux trous ont été percés qui se rejoignent et qui forment un canal. La partie pleine qui a été réservée entre les deux bras du croissant sert à maintenir la corde (pl. XLII, 2). Ailleurs, on s'y est pris de même pour monter un bloc d'architrave (pl. XLII, 6); l'entaille a là une forme un peu différente; mais le procédé est pareil.


240. — Bloc d'une corniche de Sélinonte. Durm, *Handbuch*, fig. 89.

Dans la corniche d'un temple de Sélinonte, le sillon où doit s'engager la corde tourne, par deux fois, tout autour de la partie en queue d'un des blocs du larmier (fig. 240).

Vitruve mentionne les tenailles de fer « dont les dents s'ajustent aux trous faits dans la pierre ». On peut se représenter cet instrument (pl. XLII, 10) et se rendre compte de la manière dont il aurait saisi les blocs au moyen d'entailles pratiquées dans leurs faces latérales (pl. XLII, 11); mais on n'a point, que nous sachions, retrouvé, dans les ruines des édifices, de fragments d'architecture qui portent la marque de l'outil en question. Il n'en est pas de même d'un autre mode de suspension, fort ingénieux, mais plus compliqué, celui qu'on obtient au moyen de l'appareil qui est connu dans nos chantiers sous le nom de *louve*. La louve est un instrument en métal, composé de deux ou trois pièces, qui, réunies, constituent un ensemble plus large par le bas que par le haut; on les entre séparément dans un trou de même coupe creusé dans la pierre; une fois qu'elles y sont encastrées, elles y sont d'autant plus fortement retenues que le bloc est plus lourd. La louve peut être à queue d'aronde simple ou double; nous l'avons représentée sous sa



LES DIFFÉRENTS PROCÉDÉS

forme la plus développée (pl. XLII, 16). Il est d'ailleurs prouvé que ce type a été connu des constructeurs grecs : dans la corniche du temple A, à Sélinonte, les entailles où ces coins se sont insérés ont leurs deux faces également penchées (pl. XLII, 18). C'est aussi avec la louve qu'ont été montées, dans cette même ville, les architraves du temple (pl. XLII, 17). La partie de la louve qui faisait saillie au-dessus du lit de la pierre devait être, comme chez nous, munie d'un anneau auquel on attachait le câble.

Toutes ces dispositions, calculées pour permettre de saisir et de manœuvrer les blocs, témoignent de l'emploi d'une série d'engins très variés ; certains d'entre eux, avec moins de puissance peut-être, devaient ressembler très fort à ceux dont se servent nos constructeurs. « Ainsi l'emploi de la louve, impliquant la traction par des câbles, suppose des poulies de renvoi, fixées soit à des mâts spéciaux, soit aux échafaudages, et la grandeur des masses que les anciens ont remuées autorise à penser que ces poulies étaient agencées de manière à augmenter l'effet en ralentissant les mouvements. D'ailleurs les textes sont formels ; nous trouvons le principe des moufles exposé dans les ouvrages théoriques des Grecs[1], et Vitruve, au premier siècle avant notre ère, indiquait dans son traité la chèvre à treuil ou à roue, les diverses sortes de moufles qui s'y adaptent, les combinaisons des chèvres et des cabestans, les bigues, etc., le tout avec tant de netteté et de précision qu'en parcourant les premiers chapitres de son dixième livre, on croit lire un traité moderne sur les machines élévatoires[2]. Il est inutile de décrire des appareils que nous voyons fonctionner journellement sur nos chantiers[3]. »

On a cru parfois que les anciens auraient fait un fréquent usage de plans inclinés sur lesquels on aurait traîné ou poussé les blocs jusqu'à ce qu'ils fussent arrivés à leur lieu de pose ; mais l'étude des monuments ne confirme pas cette hypothèse. Il n'est en effet presque pas d'édifice où, en examinant les pierres qui sont entrées dans la construction, nous n'y trouvions soit les saillies, soit les entailles que nous avons décrites ; comme l'attestent les unes et les autres, c'est à l'aide de cordages que ces blocs ont été soulevés. Pline est le seul qui fasse mention du plan incliné ; c'est à propos d'un édifice de dimensions

1. Aristote, *Mechanica*, XIX.
2. Vitruve, X, 1-5.
3. Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, p. 117-118. Pour plus de détails sur ces machines, voir Hittorf, *Architecture antique de la Sicile*, l. VIII, ch. IV, § 1.

colossales, le temple d'Artémis à Éphèse, où la colonne avait environ 18 mètres d'élévation[1]. Il est possible que les machines qui d'ordinaire répondaient à tous les besoins n'aient pas été aptes à porter jusqu'à une telle hauteur les fardeaux qu'elles auraient eu à soulever; pour sortir d'embarras, on aurait dressé là, contre le portique, une de ces rampes en pente douce auxquelles l'Égypte paraît avoir eu parfois recours, quand elle construisit ses gigantesques pylônes[2]; mais c'est à titre exceptionnel que les deux architectes du temple, Thersiphron et Métagène, auraient repris là une méthode dont le caractère était tout primitif et presque barbare. Ils avaient à lutter contre des difficultés toutes particulières; nous apprenons par Vitruve que pour amener à pied d'œuvre, de la carrière, les tambours de leurs colonnes et les architraves de leur entablement, il leur avait fallu, étant donné l'énorme poids de ces blocs, inventer des appareils d'un dispositif tout spécial[3].

§ 11. — LES PLAFONDS DU PORTIQUE ET DE LA CELLA

Nous avons démontré que dans le temple périptère le mur de la cella et la colonnade extérieure étaient, au moins en principe, indépendants l'un de l'autre; mais, pour créer un édifice qui eût son unité apparente, il fallait arriver à couvrir l'espace vide qui sépare ces deux parties de l'ensemble et à établir entre elles une certaine liaison. Ce qui faisait cette liaison, c'était le plafond du portique et le double versant de la toiture. Il convient de définir d'abord la composition des plafonds; nous déterminerons ensuite celle du comble, avec sa charpente et sa couverture.

Le plafond du portique et celui des pronaos antérieur et postérieur avaient pour éléments principaux, à l'origine, des solives perpendiculaires aux murs, solives qui laissaient entre elles des vides quadrangulaires (pl. V, fig. 1); elles s'encastraient, par une de leurs extrémités, dans l'entablement du portique, et, par l'autre, elles reposaient sur le mur de la cella. A Pæstum, dans le Grand Temple, on voit encore, creusées dans l'assise de la corniche, les entailles barlongues où étaient engagées, par un de leurs bouts, les solives du plafond. Ces entailles, c'est d'après l'exact relevé de l'architecte qui a le mieux étudié ce

1. Pline, *H. N.*, XXXVI, xxi, 95.
2. *Histoire de l'Art*, t. I, p. 524-525.
3. Vitruve, X, 5.

monument que nous les avons indiquées dans nos planches V et VI [1]. Dans notre planche V, on apercevra les trous marqués en dedans du promenoir, à la hauteur du dessus de la frise, sur toute la longueur de l'une des façades latérales; on les distinguera mieux encore, parce que là ils sont vus de face, à même hauteur, sur le revers du mur triangulaire qui forme le fronton de l'opisthodome. Ailleurs les solives ont déjà pris dans les entailles la place qui leur était réservée (pl. V, fig. 1); un autre dessin représente un état plus avancé du travail; on voit là un plafond à jour, une sorte de treillis qui constitue l'ossature élémentaire des caissons (pl. V, fig. 2).

Dans le temple périptère primitif, tel que nous le connaissons par l'Héræon d'Olympie, tout le plafond, solives et caissons, était certainement fait de bois. D'autre part, dans les temples du v[e] siècle, ces caissons et ces solives sont en marbre; mais, alors même, dans la disposition des pièces dont le rapprochement constitue cette couverture, on reconnaît des formes et un agencement qui sont propres au bois, qui n'ont pu naître que de la charpente. Les poutres de pierre sont la fidèle copie des poutres de chêne, et, dans les remplissages qui ferment et qui meublent les vides qu'elles laissent entre elles, on reconnaît à ne pouvoir s'y méprendre l'imitation d'un ouvrage de charpente (pl. VII, fig. 5 et 6). Dans les plafonds de bois, c'était au moyen de solives assemblées à angle droit que l'on couvrait le vide compris entre les poutres (pl. VII, fig. 3). Ce vide était divisé en compartiments carrés, que formaient des châssis superposés, en retrait l'un sur l'autre. Ces compartiments, c'est ce que nous appelons des *caissons* (πλαισία, *lacunaria*). La partie supérieure de chaque caisson se terminait par une plaque qui la recouvrait entièrement (pl. VII, fig. 4). Le constructeur, lorsque, dans cette partie de l'édifice, il a substitué la pierre au bois, a docilement reproduit tous les traits des modèles qu'il avait sous les yeux; aussi l'architecte, quand il entreprend aujourd'hui de restituer ces plafonds, peut-il, à son gré, demander à l'une ou à l'autre matière la couverture de son portique. C'est ainsi que, dans sa belle restauration du temple de Pæstum, Labrouste a admis l'hypothèse d'un plafond de pierre, tandis que d'autres architectes et nous-même avons cru devoir supposer toute cette couverture exécutée en charpente. Cependant les données que nous avons mises en œuvre sont celles mêmes dont s'est servi notre devancier, les traces que le mur a gardées

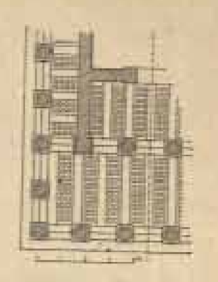
1. Labrouste, *Temples de Pestum*, pl. IV, V-VI, VII-VIII.

de l'insertion des poutres qui ont jadis soutenu tout l'appareil des caissons.

Si nous avons pris ici ce parti, comme nous l'eussions pris dans le cas où nous aurions eu à restaurer quelqu'un des plus vieux temples de la Sicile, c'est que ces caissons de pierre ne sont en place ni à Pæstum ni dans aucun autre des édifices en question, et que d'ailleurs, pas plus à Sélinonte qu'à Pæstum, on n'en a pas retrouvé le moindre fragment parmi les débris de tout genre qui jonchent le sol autour des monuments. La preuve est toute négative; mais elle n'en a pas moins une grande valeur. Il résulte d'ailleurs du plan dressé par Labrouste, ou plutôt de celui que lui imposaient les entailles creusées dans l'entablement, que certaines des poutres de pierre qu'il y restitue se seraient mal prêtées aux habitudes et aux exigences de la construction lapidaire. C'est ce que l'on observe notamment pour les deux poutres qui, sur la façade principale, en regard de la seconde et de la cinquième colonne, se dirigent vers l'ante du pronaos. Elles n'allaient pas chercher leur point d'appui sur l'entablement du pronaos; elles venaient couper la poutre du portique latéral là où celle-ci portait sur le vide, disposition qui s'explique très bien avec un assemblage à mi-bois, mais que l'on ne comprend plus avec l'emploi de la pierre (pl. VI, fig. 1).

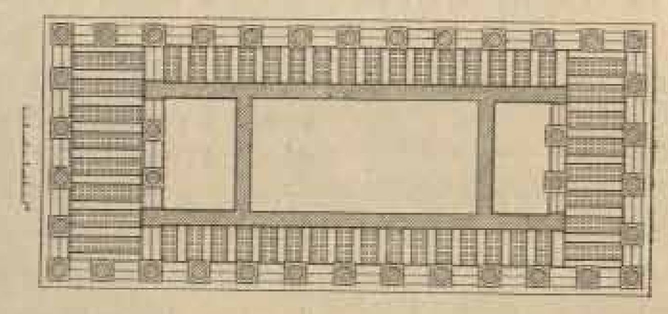
La figure 3 de la planche VII offre l'ensemble des arrangements du plafond restauré de Pæstum, et la figure 4 en offre le détail. Étant données la forme des espaces à garnir, les propriétés de la matière et les pratiques que celles-ci suggèrent à l'ouvrier, les caissons se rétablissent comme d'eux-mêmes, tels qu'ils sont ici disposés. Le détail en est donné, à plus grande échelle, dans la figure 4, mais seulement, comme il s'agit ici d'une restauration conjecturale, à l'état d'épannelage. Dans cet édifice, les entailles où était engagée l'extrémité des poutres du plafond ont une ouverture de $0^{m},42 \times 0^{m},84$. Il est à supposer que ces poutres étaient composées de deux pièces juxtaposées et ayant chacune un équarrissage de $0^{m},42 \times 0^{m},42$. La rudenture qui divise en deux parties égales les solives de marbre du temple de Thésée n'est peut-être qu'une survivance de cette disposition que présentaient les poutres de bois dans les plafonds des anciens temples (pl. VII, fig. 6). Ce serait seulement en Attique, croyons-nous, que l'on aurait, au ve siècle, commencé de remplacer, dans les plafonds, le bois par le marbre. Quand on a restauré le temple d'Égine, on n'a pas hésité à y restituer des plates-bandes et des caissons de pierre ou de

marbre; les ruines n'offrent pourtant pas le plus léger vestige de ces éléments (pl. XLIII)[1]. Le temple de Thésée est le plus ancien édifice qui possède un plafond de marbre; mais il suffit d'étudier nos planches VI et VII pour se convaincre que le changement de matière n'a pas entraîné de changement dans les formes. La planche VI, figure 2, montre l'ossature des solives et des caissons, tels que les verrait un spectateur placé au-dessus du bâtiment; ces mêmes plafonds paraissent, dans la planche VII, tels que vous les auriez aperçus, d'en bas, en levant les yeux, quand vous vous seriez promené sous le portique. Les figures 5 et 6 représentent une partie du plafond et les caissons de marbre du temple de Thésée; on n'aura pas de peine à y retrouver les dispositions caractéristiques du plafond de bois que nous avons restitué, d'après de sûres données, dans le temple de Pæstum.



241. — Plafond du temple de Némésis, à Rhamnonte. Plan.

On remarquera les talons très minces par lesquels sont reliés, dans ces caissons, les plans qui s'y superposent. Tout porte à croire que, dans les temples même les plus anciens, la couleur servait à relever l'effet de ces moulures.

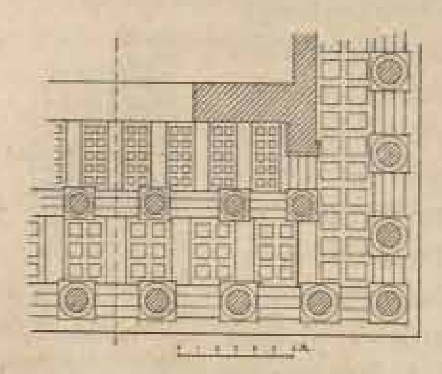


242. — Plafond du temple de Thésée. Plan.

Exécuté en charpente dans les plus anciens édifices, et plus tard transcrit trait pour trait dans le marbre, ce type de couverture est celui que l'on rencontrerait dans tous les temples de la période archaïque, s'ils avaient conservé leurs plafonds. Dans le temple de Némésis, à Rhamnonte (fig. 241), et dans le temple de Thésée (fig. 242), ce système de solives et de caissons règne, partout pareil à lui-même, au-dessus des vestibules et de tout le portique, c'est-à-dire tout autour du temple. On ne connaît pas de temples où les plafonds des pronaos antérieur et postérieur ne soient pas établis sur ce plan; mais il y en a où la disposition varie, des deux pronaos au portique; au-dessus de celui-ci, plus de solives

1. Garnier, *le Temple de Jupiter panhellénien à Égine* (in-f°, 1884), p. 32.

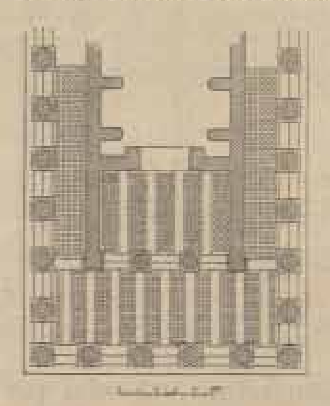
séparées par des caissons, mais une simple dalle, dans laquelle sont évidés des compartiments en forme de caissons. Il en est ainsi au Parthénon (fig. 243) et à Bassæ (fig. 244 et pl. VII, fig. 7). Il y a là une simplification, qui s'explique par le changement de matière, mais qui laisse encore nettement discerner l'imitation des plafonds de bois.



243. — Plafond du portique et du pronaos du Parthénon. Côté de l'opisthodome. Plan.

Si l'on considère le relief du sol de l'édifice, qui est établi sur trois plans différents, il est aisé de comprendre qu'il devait en être de même des plafonds.

Le pronaos et le posticum avaient un peu plus de hauteur que le portique, et un peu moins que la cella. Le plafond du portique est encore assez bien conservé dans plusieurs temples; il y a, par endroits, quelques restes de celui du pronaos; mais quant au plafond de la cella, il n'en subsiste rien dans aucun temple grec, ni en place, ni même à l'état de débris retrouvés parmi les décombres des édifices ruinés. On ne saurait citer un fragment d'architecture auquel il y ait lieu, d'après sa forme et son décor, d'attribuer cette destination.

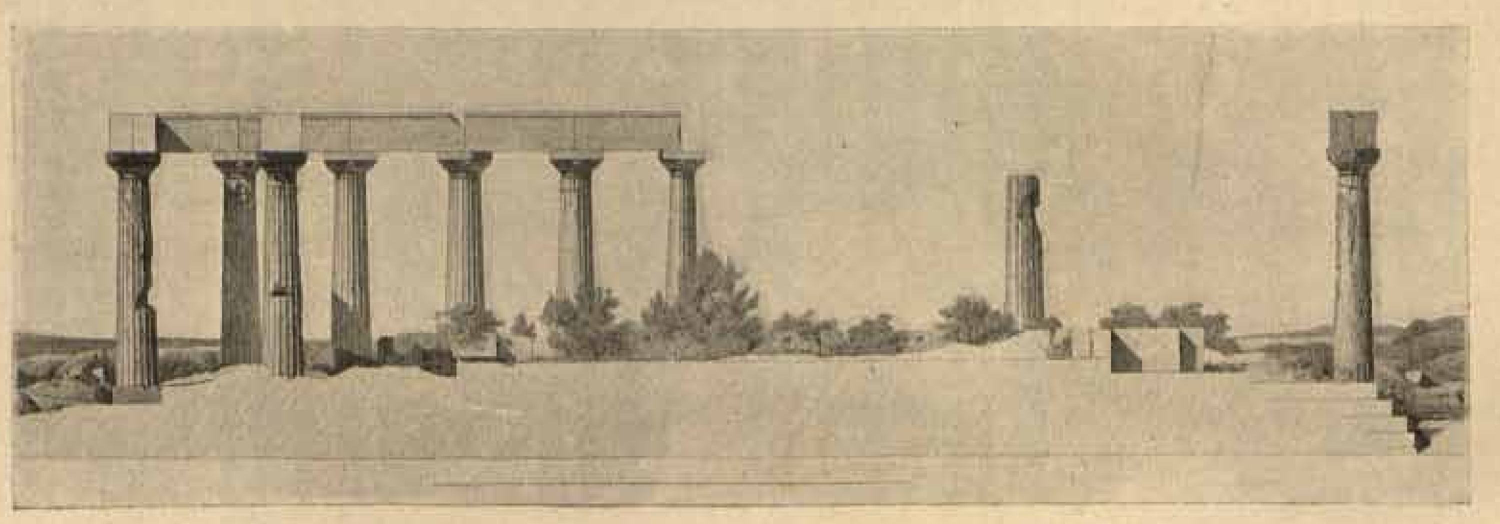


244. — Plafond du portique et du pronaos du temple de Bassæ. Plan.

Que le vaisseau fût étroit ou large, c'est en bois que doivent avoir été montés les plafonds de toutes les cellas; ils présentaient des dispositions très simples, qui, avec plus de richesse dans le décor, devaient être analogues à celles des plafonds du portique (pl. VI, fig. 2). C'était une variété du mode de construction dit *par empilage*. Tout ce bois offrait à l'incendie une proie toujours prête; il n'y a guère de temples grecs un peu célèbres de qui nous ne sachions qu'ils ont été plusieurs fois brûlés.

Tout d'une portée dans les temples qui n'avaient point de colonnade intérieure, le plafond était, dans les autres, divisé en trois parties longitudinales qui correspondaient aux trois nefs du temple. C'est dans celle du milieu qu'il devait être le plus somptueusement décoré; on pouvait envelopper les poutres dans de minces revêtements de terre





LE TEMPLE D'ÉGINE

ÉLÉVATION PRINCIPALE ET COUPE LONGITUDINALE

D'après Ch. Garnier.

cuite ou de métal, y incruster le bronze, l'or et l'ivoire; mais il est probable que l'on se contentait, le plus souvent, de tracer, avec le pinceau, des ornements variés sur la face des solives ainsi que sur le fond et sur les cadres des caissons. Le plafond, avec la régularité de ses compartiments symétriques, avec sa luxueuse ornementation, formait ainsi comme une ample et riche tenture horizontale qui s'interposait entre le spectateur et le comble de l'édifice, qui cachait aux yeux la charpente et la toiture qu'elle portait.

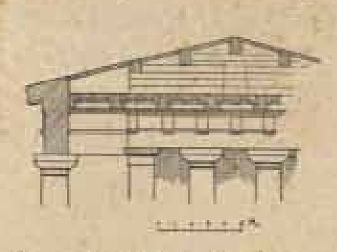
§ 12. — LA CHARPENTE ET LA TOITURE

Si, dans les plafonds de pierre de plus d'un temple, on a de fidèles copies des plafonds de bois qui les ont précédés, aucun temple n'a conservé sa toiture. L'élément principal de celle-ci était une charpente qui formait un système indépendant de la charpente des plafonds, avec laquelle elle n'avait aucun point de contact.

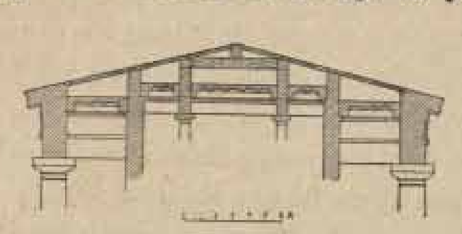
Cette charpente du comble a partout disparu; mais, elle aussi, elle a laissé sur les murs de certains édifices des traces qui permettent de la restituer. C'est le cas, par exemple, pour le temple de Poseidon à Pæstum, qui, grâce à son état de conservation, représente aujourd'hui, mieux que tout autre, le type des temples à colonnade intérieure. Au-dessus des trous qui marquent la place des supports du plafond, on y voit, d'une part, sur les assises inclinées qui, en regard de la cella, forment les rampants du fronton, les trous rectangulaires qui recevaient l'une des extrémités des pannes et du faîtage et, d'autre part, sur les côtés, au sommet de l'entablement, les trous où s'inséraient les chevrons. D'après la dimension de ces entailles et d'après la position qu'elles occupent, on mesure le volume et l'on devine la disposition des principaux éléments du comble. A l'aide de ces données on restitue, avec une certitude presque entière, une de ces charpentes, dont ne devaient pas différer beaucoup celles des autres édifices du même genre. Nous la décrivons telle que la présente notre restauration (pl. VI, fig. 3, et fig. 245, 246).

Il n'y a point à chercher ici nombre des pièces qui composent nos charpentes, même les moins compliquées, des arbalétriers, un poinçon, un tirant, des contre-fiches. La charpente de Pæstum se compose de pannes, d'un faîtage et de chevrons; à ces pièces s'ajoutent, sur la cella, des poutres ou faux-entraits qui ont pour fonction de soutenir le faîtage. Il y a deux dispositions à distinguer dans cette charpente. Sur

les deux petits côtés, en avant et en arrière de la cella, pannes et faîtage portent de mur à mur (fig. 245). Dans ces parties de l'édifice, ces éléments, à eux seuls, avec les chevrons, constituaient la charpente; mais ce système si simple n'était plus applicable à la portion du comble qui se dressait au-dessus de la cella. Au-dessus des deux nefs secondaires de celle-ci, des chevrons suffisaient à couvrir l'étroit espace compris entre deux murs; mais il eût été impossible de trouver une poutre faîtière qui fût assez longue pour franchir l'intervalle que représentait la profondeur du vaisseau de la nef centrale. Ce faîtage, il fallait donc le composer de plusieurs pièces, que l'on aurait à soutenir, au-dessous de tous les points de jonction, au moyen d'une poutre transversale qui reposerait sur les petits murs placés au-dessus du second étage de l'ordre intérieur (fig. 246). Pannes et faux-entraits forment la cage résistante de la charpente, le squelette sur lequel sont étendus les chevrons. Ceux-ci se divisent, sur chaque versant, en trois séries. La première s'étend du faîtage au petit mur construit sur les colonnes intérieures, la deuxième de ce même petit mur au mur de la cella, et la dernière du mur de la cella à l'assise la plus élevée de l'entablement. Considéré dans sa structure, ce comble laisse reconnaître tous les éléments de la charpente qui, dans l'âge primitif, devait porter la terrasse du grand *mégaron* (fig. 177-178). Le système est à peine modifié par les conditions qu'imposait au constructeur l'établissement d'une toiture à deux versants légèrement inclinés.



245. — Temple de Poseidon, à Pæstum. La charpente restaurée. Coupe transversale sur le pronaos.



246. — Temple de Poseidon, à Pæstum. La charpente restaurée. Coupe transversale sur la cella.

Le constructeur grec a continué, longtemps après la fin de la période archaïque, à user de ce système, qui est d'une extrême simplicité; en effet, son principe est celui de l'aménagement du comble de l'Arsenal qu'un architecte célèbre, Philon, bâtit au Pirée entre les années 346 et 328. Il n'y a que des différences insignifiantes entre la charpente que l'on rétablit à Pæstum, en appelant le monument lui-même en témoignage de son ancien état, et celle que l'on a restituée

ETVDE ANALYTIQVE DV TEMPLE GREC

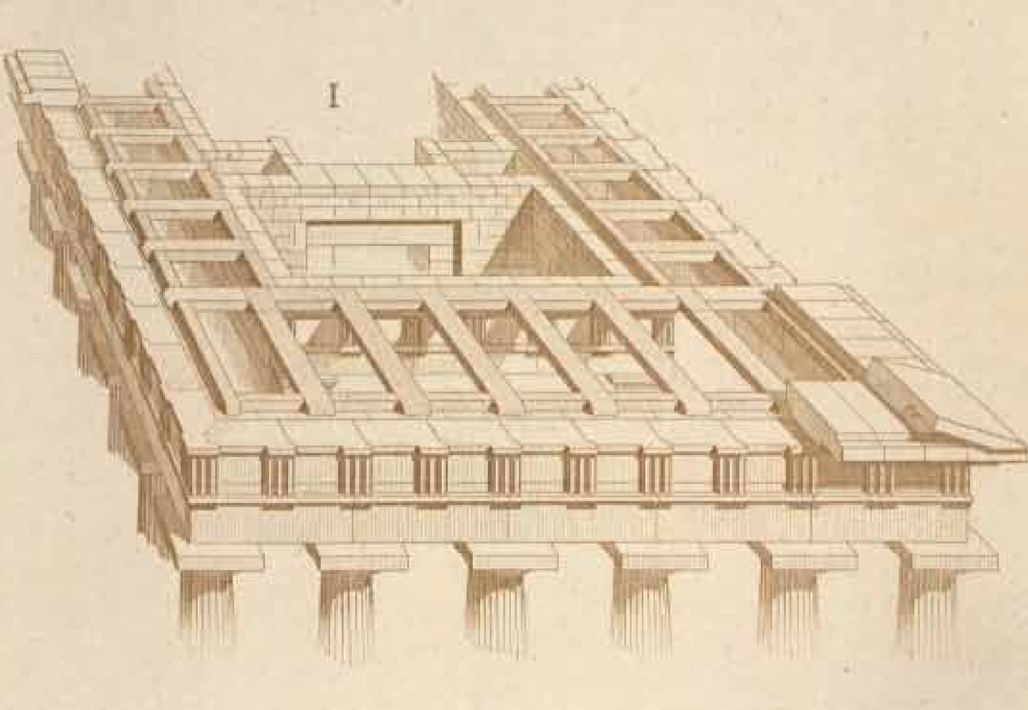
MODE DORIQVE

PAESTVM

TEMPLE DE POSEIDON

III.

II.



I

III.

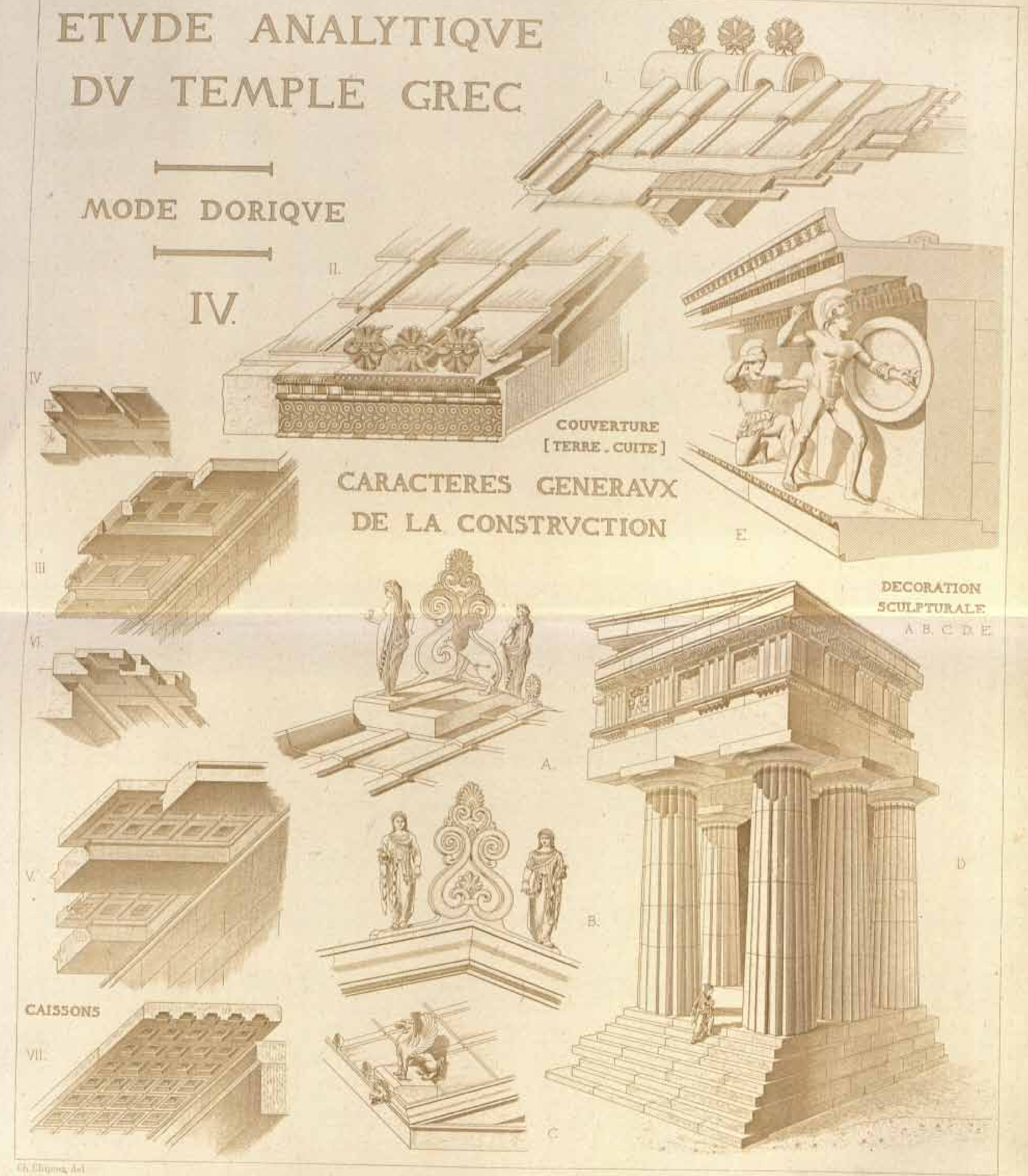
CARACTERES GENERAVX DE LA CONSTRVCTION

PLAFONDS ET COMBLE

LE TEMPLE ARCHAÏQUE

RESTAURATION DE LA CHARPENTE

HACHETTE & Cie



LE TEMPLE ARCHAÏQUE

LA COUVERTURE ET LA DÉCORATION

pour l'Arsenal de Philon, sur les indications très précises de l'inscription qui contient le devis des travaux[1]. Voici les remarques que fait à ce propos le savant ingénieur à qui on doit cette dernière restauration ; elles s'appliquent aussi bien à l'une qu'à l'autre des deux charpentes : « Rien n'est plus simple que cette construction ; mais rien ne diffère plus profondément de ce qui se pratique aujourd'hui. Chez nous, l'entrait est essentiellement une pièce soumise à des efforts de traction, un *tirant*. Ici, l'entrait se présente comme une pièce *portante*, et il n'y a pas trace de l'idée d'une *ferme*, c'est-à-dire d'une combinaison où le poids de la toiture se résout en effort de tension ; cette idée fondamentale de la charpente moderne ne s'est pas présentée à l'esprit du constructeur. Le comble entier n'est qu'un empilage de bois qui s'appuient les uns sur les autres et dont les pesanteurs agissent verticalement, sans jamais se convertir en tensions ; cela marque, à tout prendre, une phase assez primitive dans l'histoire de l'art de la charpente. »

C'est contre la flexion que les poutres avaient ici à lutter ; pour ne pas céder, il fallait qu'elles fussent d'un fort échantillon, et la largeur des entailles permet de constater que les pannes remplissaient cette condition[2]. Elles n'avaient pas toutes même volume. L'équarrissage variait de 0m,61 à 0m,72. C'était là de grosses pièces de bois ; mais ces dimensions n'étaient pourtant pas exceptionnelles et en dehors des habitudes. Dans la charpente de l'Arsenal du Pirée, ces mêmes pannes avaient d'équarrissage 0m,77 sur 0m,71.

Quant aux chevrons, à en juger par les entailles pratiquées à leur intention, ils avaient un équarrissage de 0m,22 × 0m,22. Entre eux, les intervalles étaient de 0m,55. Les tuiles portaient de chevron en chevron ; elles devaient se rencontrer, comme dans beaucoup d'autres temples où on les a retrouvées, sur le milieu du chevron. Elles étaient donc larges d'environ 0m,67. Y avait-il un voligeage interposé entre elles et les chevrons ? Il en existait un, et des mieux combinés, dans la toiture de l'Arsenal du Pirée. Là ce voligeage était recouvert par une couche d'enduit sur laquelle s'appliquaient directement les tuiles, ce qui avait encore l'avantage de prévenir l'échauffement des charpentes[3]. C'est un renseignement que l'inscription nous donne, pour le bâti-

1. A. Choisy, *Études épigraphiques sur l'architecture grecque*, in-4°, 1884. *Première étude : L'arsenal du Pirée d'après le devis des travaux*, p. 21.

2. Labrouste, *Temples de Pæstum*, pl. IV. Coupe sur AB, état actuel.

3. Choisy, *Études épigraphiques*, p. 22.

ment construit par Philon. Dans le temple de Pæstum, la pierre n'a pu garder trace que des pièces principales de la charpente, de celles qui posaient par une de leurs extrémités sur le mur.

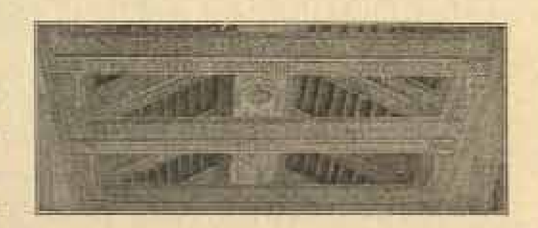
Le système dont nous avons exposé le principe doit avoir été employé, avec de légères modifications que pouvait exiger la dimension de l'édifice, dans tous les temples où, comme dans l'enceinte d'Olympie, à l'Héræon et au temple de Zeus, on disposait des mêmes points d'appui qu'à Pæstum ; mais dans les temples où l'ordre intérieur faisait défaut et où, comme dans certains édifices de la Sicile, la cella atteignait des largeurs de 10 à 12 mètres, le problème ne comportait plus la même solution. C'est en montant une ferme que le constructeur a dû le résoudre ; mais, selon toute vraisemblance, cette ferme était d'une disposition très simple. Un habile artisan, s'il choisit bien ses bois et s'il les assemble avec une certaine précaution, peut composer une charpente d'une grande portée, sans poinçon ni contre-fiches, avec deux arbalétriers et un entrait. Il n'y a pas d'autres pièces dans la charpente sur laquelle repose la toiture de la cathédrale de *Messine*, et cependant à la base du triangle le vaisseau est large de 14 mètres[1]. Il en est de même dans la cathédrale de *Monreale*, où la largeur est de 14^{m},30 dans œuvre (fig. 247). Peut-être faut-il voir, dans le type de ferme qui a été appliqué à ces bâtiments, un legs du passé, l'effet des habitudes et des traditions locales. Ces procédés remonteraient jusqu'aux architectes contemporains d'Empédocle ; ceux-ci les auraient transmis à leurs successeurs, et leur pratique serait arrivée, de génération en génération, jusqu'aux maîtres qui ont bâti pour les princes normands, au XIe siècle de notre ère, tant de beaux édifices.

Au VIIe et au VIe siècle, c'est la tuile proprement dite qui constitue la toiture des temples. Byzès de Naxos aurait, racontait-on, dès la première moitié du VIe siècle, donné l'exemple de débiter, en forme de tuiles, le marbre à gros grains que fournissaient les carrières de sa ville natale[2]. D'autre part, il a été trouvé, dans l'Acropole d'Athènes, des plaques de ce marbre qui paraissent avoir fait fonction de tuiles dans un édifice antérieur aux guerres médiques, édifice auquel appartenait aussi une corniche, de même matière, dont il subsiste plusieurs

1. *Charpente de la cathédrale de Messine*, dessinée par Moret, pl. III. In-f°, Didot 1841. Un certain rôle a été réservé au métal dans le mode d'attache des pièces de ces charpentes ; peut-être les anciens en ont-ils fait autant.

2. PAUSANIAS, V, X, 3.

fragments[1]; mais les produits de cette industrie, spéciale à Naxos, n'ont dû, à cette époque, être utilisés que dans cette île, dans les îles voisines et dans des villes qui, comme Athènes, entretenaient avec les Cyclades d'étroites relations. Dans l'Attique même, c'est seulement au ve siècle que cette pratique se généralisera, que l'on prendra l'habitude de substituer, dans la couverture du temple, le marbre à la terre cuite ; on y sera tout naturellement conduit quand le temple sera bâti en marbre du Pentélique. Partout alors, du faîte de l'édifice jusqu'aux larges degrés du soubassement, éclatera la blancheur de la roche cristalline. Jusqu'à ce moment, c'était l'argile qui avait été affectée à cet usage, l'argile qui s'y prête si bien par son bas prix et par les facilités qu'elle offre au moulage; on continuera longtemps encore de s'en contenter, presque partout. Il semble pourtant que, là où le marbre faisait défaut, on ait quelquefois employé, par esprit d'imitation, à la place des tuiles, des dalles de pierre[2]; mais ce n'a jamais été là que l'exception et, d'ailleurs, la couverture en marbre ou en pierre n'était que la copie de la couverture en tuiles qui, elle, est née avec le temple périptère, et dont les dispositions ont été combinées dès le début de manière à garantir une protection efficace au sanctuaire, aux vestibules et au portique au-dessus desquels s'étendait l'abri de ses terrasses inclinées.



247. — Charpente de la cathérale de Monréale d'après Ph. Benoist.

L'élément principal de cette couverture, c'est des tuiles plates, à rebords, qui reposaient sur les chevrons, soit directement, soit par l'intermédiaire d'un voligeage (pl. XLIV, 3, 4, 14, pl. XLV, A, B, C, D)[3]. Très lourdes, elles pouvaient tenir en place par leur propre poids ; quelquefois aussi, pour les fixer mieux encore, on les reliera par des clous aux chevrons. Dans le sens de la pente du toit, ces tuiles étaient

1. Lepsius, *Griechische Marmorstudien*, p. 125. Les fragments de corniche auxquels nous faisons allusion sont ceux dont il est donné un échantillon dans les *Antike Denkmæler*, t. I, pl. 50, fig. E.

2. Hittorf a trouvé, dans les ruines du temple S de Sélinonte, des dalles de pierre qui avaient toute l'apparence de tuiles (*Architecture antique de la Sicile*, p. 560).

3. Sur les formes différentes que présentent ces tuiles et leurs différents arrangements, suivant les temps et les pays, voir les observations de Græber, dans le programme déjà souvent cité *Ueber die Verwendung von Terrakotten im Geison und Dache Griechischer Bauwerke*, p. 14-22.

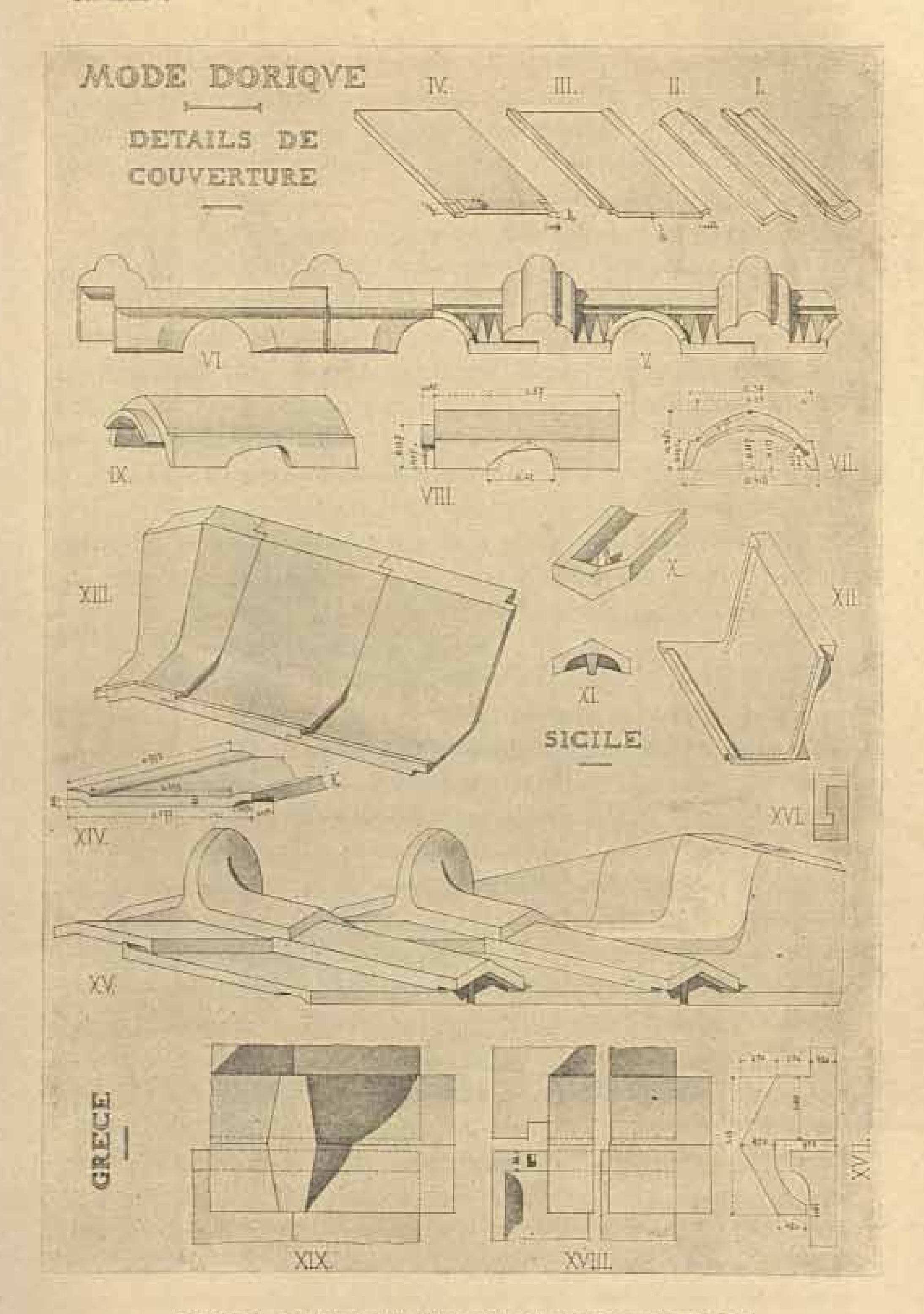
posées de façon que le bord inférieur de celles du second rang recouvrît le bord supérieur de celles du premier rang, et ainsi de suite jusqu'au faîte. L'eau glissait du haut en bas sur cette surface inclinée; mais, dans le sens de la pente, il y avait des joints, par où la pluie aurait pénétré dans le comble, s'ils n'avaient pas été couverts par des tuiles d'une forme spéciale (pl. XLIV, 1, 2, 10, 11)[1]. Celles-ci, le plus souvent, étaient rondes, ou tout au moins nous les rencontrons ainsi conformées dans les édifices les plus anciens, tels que l'Héræon, le Trésor de Géla, le temple C de Sélinonte (pl. VII, 1, 2); on les trouve aussi triangulaires, par exemple au temple d'Égine (pl. VII, A), à Métaponte et à Sélinonte, où elles sont élégamment décorées sur leurs faces supérieures et sur leurs côtés (pl. XLV).

Les tuiles faîtières sont, elles aussi, des tuiles de recouvrement; elles ont la forme de demi-cylindres, sous lesquels pénètrent, deux à deux, les bords supérieurs des tuiles de la dernière rangée, sur chaque versant (pl. XLIV, 5, 6, 7, 8, 9 10). Ce qui les distingue, c'est qu'elles sont le plus souvent munies d'un ornement en saillie, dont la répétition dessine une crête qui se profile sur le ciel. Cet ornement est d'ordinaire une sorte de palmette (pl. VII, 1).

Le long des rampants du fronton, il y a toujours une série de tuiles qui offrent une disposition toute particulière (pl. VII, 1). Ces tuiles se relèvent presque verticalement par leur bord externe et c'est ce relief qui fournit à la corniche sa cymaise, couronnement du larmier. En arrière de cette saillie, la tuile est concave; elle se creuse en un chéneau qui aboutit à l'une des gargouilles ménagées aux deux

1. Planche XLIV. 1, 2, 3, 4. Temple R, à Sélinonte. 1, 2, Tuile de recouvrement vue par-dessous et par-dessus. 3, 4, tuile plate vue par-dessus et par-dessous. D'après Hittorf, *Archit. antique*, pl. 46. —5. Élévation de tuiles faîtières trouvées à Sélinonte. — 6. Coupe longitudinale des mêmes tuiles. — 7. Coupe transversale d'une tuile faîtière. — 8. Vue de côté de la même tuile. — 9. Perspective de la même tuile. *Notizie degli scavi*, 1884, pl. VI. — 10. Tuile de recouvrement, à crochet, vue par-dessous.—11. Coupe transversale de la même tuile. Type de la Grèce propre. Grœber, *Ueber die Verwendung*. p. 18. — Temple R. 12. Profil perspectif d'une cymaise de fronton. 13. Perspective de l'assemblage de ces tuiles vues par derrière. D'après Hittorf, *Arch. ant.* pl. 46. 14.— Sélinonte. Tuile plate, vue perspective, en dessous. *Notizie*, 1884, pl. 6. — Temple d'Apollon à Bassæ. 15. Assemblage de tuiles faîtières, de tuiles de recouvrement et de la cymaise du fronton, vues par derrière. 16. Coupe géométrale de l'assemblage de la cymaise. 17. Assemblage des tuiles, coupe transversale. 18. Plan de ces tuiles. 19. Plan de la tuile faîtière, d'après Blouet, *Expédition de Morée*, t. II, pl. 8.

2. Dans le très vieux temple de Tirynthe, dont il n'a été retrouvé que de très faibles débris, les antéfixes étant triangulaires, les tuiles de recouvrement devaient offrir la même disposition (SCHLIEMANN et DŒRPFELD, *Tirynthe*, p. 276, fig. 125, pl. *tuiles ornées*.)



TUILES PLATES ET TUILES DE RECOUVREMENT

angles de la façade (pl. XLIV, 12, 13, 15, 16). Dans certains temples (S et R de Sélinonte), le chéneau paraît avoir tourné tout autour de l'édifice. Dans d'autres, les longs côtés ont un chéneau qui ne reproduit pas exactement celui du fronton ou bien n'ont pas du tout de chéneau. Le Parthénon est dans ce cas. Alors le dessus du larmier sert de support aux *antéfixes*; c'est ainsi que l'on appelle, à l'imitation des architectes romains, la plaque de terre cuite par laquelle se termine, à son extrémité inférieure, la plus bas placée des tuiles de recouvrement (pl. VII, 2). Qu'elles soient en argile ou en marbre, ces antéfixes forment une crête secondaire, parallèle à celle du faîte. L'œil du spectateur s'arrête sur cette ligne et sur ses découpures symétriques; c'est elle qui limite et termine, par son élégante et ferme silhouette, les plans verticaux de l'édifice.

Nulle part l'heureux effet que devait produire cette bordure n'est plus sensible que dans une restauration de la corniche du temple C de Sélinonte, telle que permettent de la rétablir les recherches récentes qui ont révélé l'importance du rôle que la terre cuite a joué dans les édifices de la Sicile (pl. 2; pl. VIII). C'est sur une plaque coudée de terre cuite, sorte de chéneau ajouré sur sa face décorée, que reposaient les extrémités inférieures des tuiles. Les eaux du toit s'écoulaient par certains intervalles de forme irrégulière, mais symétriquement espacés, que déterminaient les motifs mêmes de l'ornementation. Comme nous l'avons déjà indiqué, le larmier proprement dit devait être surmonté là d'une assise qui constituait comme un second larmier, un larmier supérieur, où la pierre était d'ailleurs complètement cachée sous un riche revêtement de terre cuite. Celui-ci formait, avec la cymaise et les palmettes qui la terminaient, une décoration polychrome du plus beau caractère.

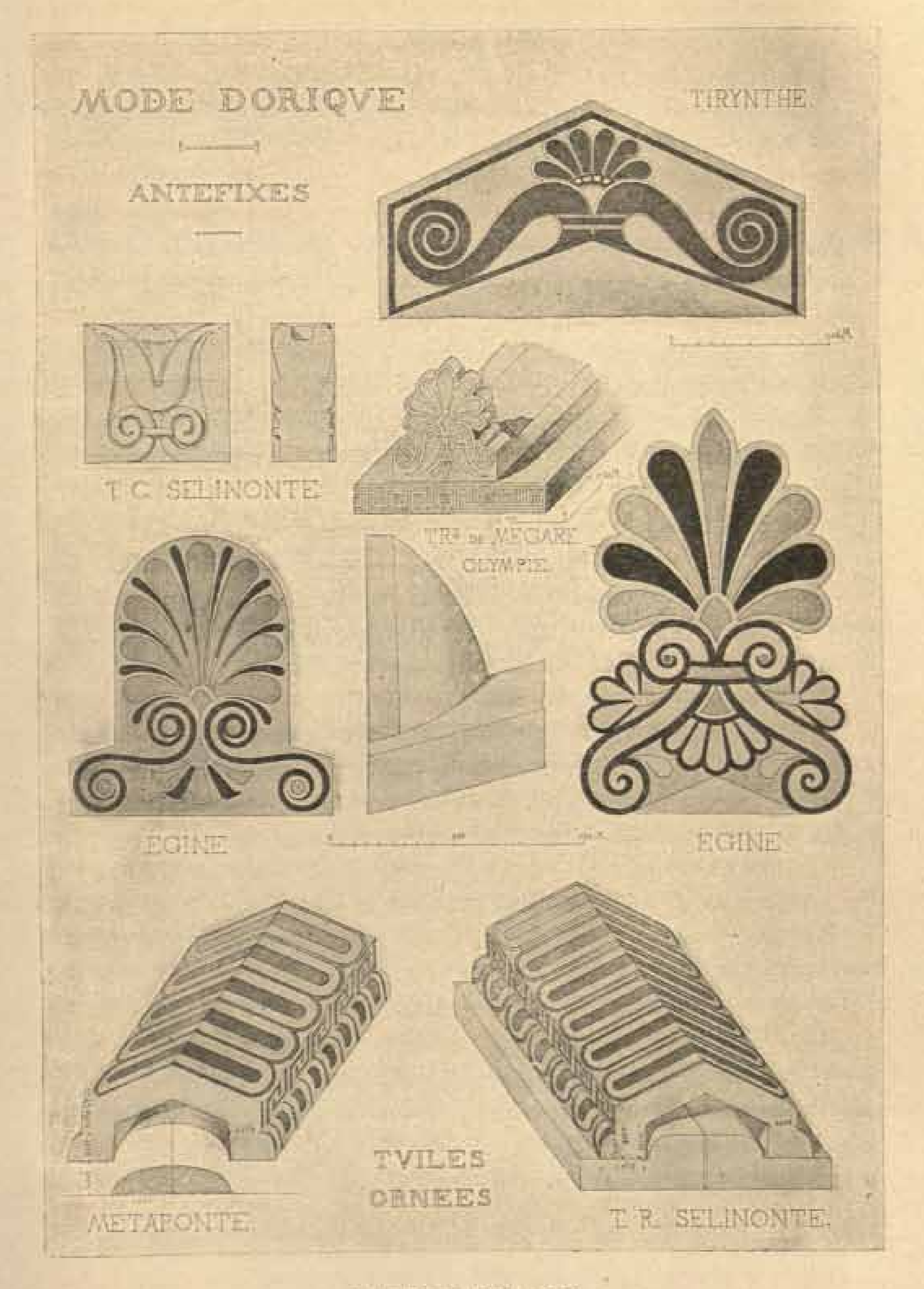
Le constructeur grec a donc fait preuve, dans l'agencement de son toit, d'une merveilleuse ingéniosité; il n'a rien épargné pour que ce toit de tuiles remplît un double office, en servant tout à la fois de protection et de parure au bâtiment sur lequel il s'appliquait. Ce but n'a pas été atteint du premier coup. La toiture de l'Héræon devait être beaucoup plus simple et d'un aspect moins riche que celle des temples de la Sicile. C'est ainsi que les tuiles plates qui s'y posaient sur les chevrons n'avaient pas de rebords; elles étaient légèrement concaves (pl. XLV, A, B). Tout le reste du système était sans doute à l'avenant, moins compliqué, moins orné que dans les toitures dont nous avons donné des restitutions. Une fois que l'on fut entré dans cette voie,

les progrès, grâce à l'habileté des artisans qui modelaient, cuisaient et coloriaient l'argile, ne purent manquer d'être très rapides. Aucun autre architecte n'a créé de monuments où la couverture soit, au même degré que celle du temple grec, une œuvre d'art, dans toute la force du terme, où, tout en opposant à l'infiltration des eaux une barrière infranchissable, elle ait aussi efficacement concouru à l'effet et à l'expression de l'édifice.

Ce qui ne contribuait pas peu à donner au toit ce beau caractère, c'était le parti que l'architecte y tirait des *antéfixes* et des *acrotères*. Les *antéfixes*, ce sont les appendices par lesquels se terminent les dernières tuiles d'une rangée, celles qui confinent au vide (pl. VII, 2, pl. XLV, Trésor de Mégare[1]). Dressés dans le sens vertical, ces appendices accompagnent et prolongent ainsi les lignes montantes de l'édifice; ils s'amortissent soit, dans les exemplaires les plus anciens, par une silhouette triangulaire (pl. XLV, Tirynthe), soit, dans de plus récents, par des formes arrondies, que limitent tantôt une courbe continue (pl. XLV, Égine[1]), tantôt les lignes sinueuses des enroulements et des branches symétriques d'une haute palmette (pl. XLV, Égine, 2). Ce dernier type a une tout autre élégance que celui qui l'a précédé; il prêtait à des dispositions bien plus variées. Une des plus heureuses est celle que présente sur les grands côtés la cymaise du temple C de Sélinonte (pl. VII, 2) : c'est une file de fleurs de lotus alternativement droites ou renversées, au-dessus ou au-dessous d'une palmette, qui y forme la suite des antéfixes. Dans d'autres tuiles qui paraissent avoir appartenu à la crête du toit, la fleur de lotus, plus simple, est dessinée par un léger relief (pl. XLV, temple C).

Les antéfixes ne sont, à proprement parler, que les rebords saillants des extrêmes tuiles de recouvrement. Les *acrotères* sont, au contraire, des pièces indépendantes, de plus grande dimension, que l'on posait, une fois le toit monté, sur le sommet et sur les angles du fronton (pl. VII, A, B, C). Ils étaient en terre cuite là où la toiture était faite de tuiles, en marbre là où c'était des dalles de marbre qui constituaient la couverture. Les acrotères jouaient dans la construction un rôle utile. Dressés en des places où les matériaux étaient

1. Planche XLV. Antéfixe d'un vieux temple dorique à Tirynthe, Schliemann, *Tirynthe*, fig. 123. — Tuile faitière, au temple C. Hittorf, *Arch. ant.* pl. 25. — Trésor de Mégare, à Olympie. *Olympia*, pl. 37. — Égine, antéfixe vu par devant et par derrière. Terre cuite. Blouet, *Expédition de Morée*, t. III, pl. 54. Égine, autre antéfixe. Marbre. *Ibidem.* — Tuiles ornées. Métaponte. De Luynes et Debacq, pl. 8. Temple R. Hittorf, *Archit. ant.*, pl. 46.



TUILES FRONTALES

particulièrement exposés aux glissements, ils prévenaient ce danger, par leur poids même, là où il n'aurait pas été suffisamment pourvu, par la taille spéciale des joints et par la force ou la multiplicité des crampons, à la cohésion et à la solidité de l'appareil. En même temps, ils concouraient très utilement à l'effet de l'ensemble. Par leur relief, ils appelaient l'attention sur les points où se rencontraient les maîtresses lignes de l'édifice; sans couper ces lignes, sans en troubler l'harmonie, ils étoffaient les angles et ils surélevaient le fronton. Ils exhaussaient ainsi le comble et ils en animaient, ils en diversifiaient l'aspect.

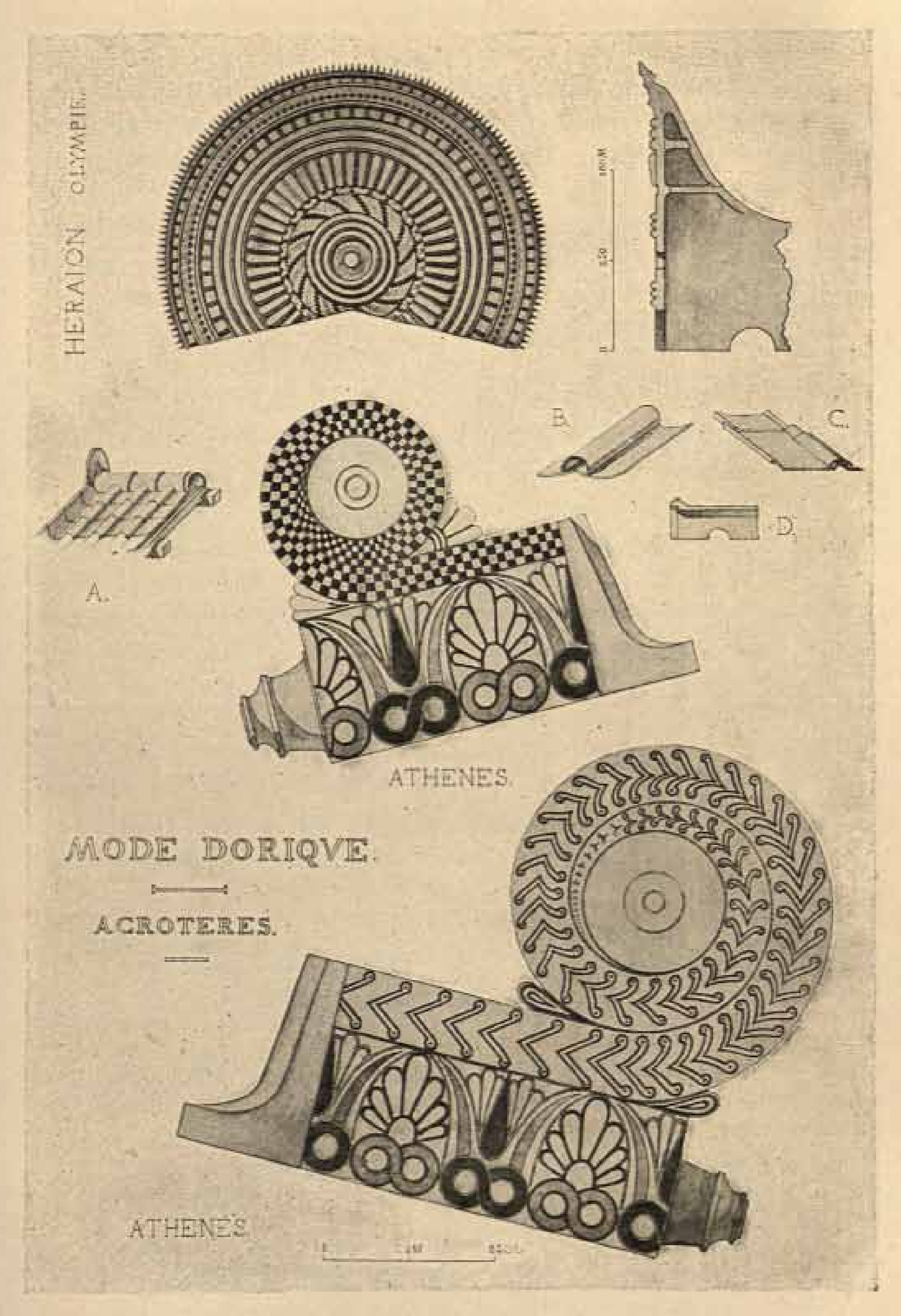
C'est l'argile qui a d'abord servi à fournir les éléments de ce décor. Le plus ancien acrotère connu est la grande pièce de terre cuite peinte qui surmontait le fronton de l'Héræon d'Olympie; on a pu en rapprocher les nombreux fragments trouvés dans les fouilles et la reconstituer presque tout entière. Elle avait la forme d'un énorme disque, de 2m,24 de diamètre; ce disque s'adaptait au sommet du tympan par une échancrure qui répond à l'inclinaison du fronton; nous le montrons en élévation et en coupe, pour faire comprendre la disposition au moyen de laquelle on avait réussi à le fabriquer sans déformation et à le fixer solidement sur le faîte du toit (pl. XLVI[1]). Les motifs qui en ornaient le champ sont presque tous empruntés au répertoire du style géométrique; on peut même dire qu'ils le sont tous. On a cru reconnaître des feuilles dans la quatrième couronne à partir du centre; mais les formes auxquelles on propose de donner ce nom n'offrent qu'une bien lointaine analogie avec celles qui caractérisent le règne végétal. Ce que rappelle surtout ce décor, avec les zones concentriques entre lesquelles se répartissent et où se pressent et se tassent les divers motifs, c'est certains disques de terre ou de métal qui nous ont passé sous les yeux alors que nous étudiions l'art dans lequel nous avons vu l'apport des tribus doriennes (fig. 17, 55, 77, 78). Les dessins ont d'abord été estampés, avec des creux et des reliefs très ressentis, dans l'argile humide; puis la couleur est venue ensuite en accentuer les traits. Sur un fond d'un brun noir, les motifs se détachent en blanc ou en un rouge qui tire sur le violet.

1. Pl. XLVI. L'acrotère de l'Héræon, élévation et coupe. Bœtticher, *Olympia*, pl. IV. — A. B. Les tuiles de l'Héræon. Græber, *Ueber die Verwendung*, pl. 16. — C, D, Tuile de recouvrement, type sicilien. *Ibidem*, p. 17. — Acrotère d'un fronton, en marbre peint. *Antike Denkmæler*, t. I, pl. 50. — Autre acrotère de même matière et provenant du même édifice, *ibidem*.

Si la construction d'une si grosse plaque d'argile témoigne, chez le potier, d'une rare habileté professionnelle, la forme générale de la pièce est lourde; le dessin et la gamme des tons y restent assez pauvres. C'est donc du VII[e] siècle au plus tard que doit dater cet ouvrage. Avec les deux autres acrotères qui sont figurés dans la même planche, on se sent en présence des créations d'un art bien plus avancé. Trouvés dans les fouilles de l'Acropole d'Athènes, ils sont l'un et l'autre en marbre du Pentélique; ils proviennent du couronnement d'un même édifice qui, probablement bâti vers la fin du VI[e] siècle par Pisistrate ou par ses fils, devait avoir, d'après les dimensions des fragments qui en ont été recueillis, environ 15 mètres de long sur 11 mètres de large[1]. Les deux pièces ici reproduites faisaient partie de la cymaise rampante d'un fronton, ce qui s'explique par les faibles dimensions de cette moulure; elles la terminaient par en bas, sur l'un des angles du tympan; on suppose que la plus grande des deux appartenait au fronton de la façade principale et l'autre à celui de la façade postérieure. L'ensemble de la disposition est ici d'un effet bien plus heureux qu'à l'Héræon; il y a vraiment de l'élégance dans le mouvement de cette ample volute qui s'arrondit au-dessus du chéneau et qui se projette hardiment dans l'espace. Il en est de même des motifs d'ornement qui parent la cymaise et la volute; si, sur celle-ci, il n'y a que des chevrons et des damiers qui restent dans les données du dessin purement linéaire, sur la cymaise la fleur ouverte du lotus alterne avec la palmette. Les couleurs, du rouge et du bleu, sont vives et gaies.

Malgré les différences que nous avons signalées, les disques de marbre des acrotères de l'Acropole rappellent encore le disque d'argile de l'Héræon; mais dans le temple d'Égine, qui paraît dater des premières années du V[e] siècle, l'architecte a déjà pris, au sujet de ces pièces, un tout autre parti. Depuis quelque temps déjà, il avait appelé la figure à meubler les champs du fronton et des métopes; quoi de plus naturel que de l'employer aussi à garnir les angles du comble? On a pu reconstituer, d'après les quelques débris qui en ont été retrouvés, l'acrotère qui, à Égine, surmontait le fronton. Exécuté dans le même marbre que les statues de ce fronton, il se composait de deux figures de femme, debout et drapées, entre lesquelles s'élevait une palmette d'un beau dessin où s'enroulaient, en courbes contrariées, de larges

1. WIEGAND dans *Antike Denkmäler*, t. I, p. 39.



DÉCORATION DU SOMMET ET DES ANGLES DU FRONTON

volutes. Par derrière, la palmette avait pour soutien un lion rampant (pl. VII, A, B). Aux deux coins du tympan, le motif était plus simple, mais de même ordre : un griffon ailé se dressait au-dessus de la tête de lion qui formait gargouille à l'extrémité du chéneau (pl. VII, C). Les acrotères seront désormais plus ou moins semblables à ceux qui viennent d'être décrits ; par le choix du thème, ils relèveront de l'art du statuaire ; ce sera donc au sculpteur chargé de la décoration du temple que l'architecte les demandera, dans tous les édifices de quelque importance.

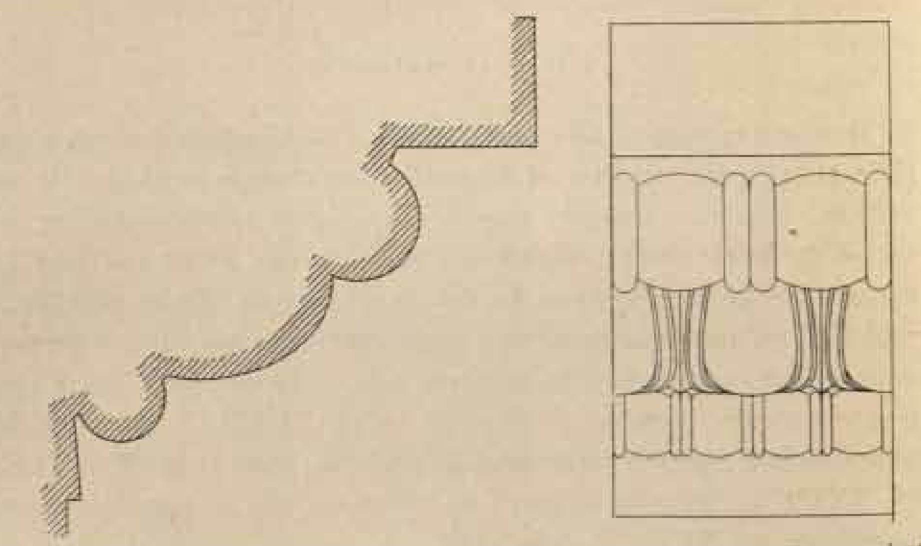
§ 13. — LA MODÉNATURE

Dans ses monuments les plus anciens, l'architecture dorique n'emploie guère, pour modeler et diversifier les champs verticaux de ses édifices, d'autres éléments que des moulures quadrangulaires en forme de *listels*, dont l'importance varie suivant qu'ils ont plus ou moins de relief et de hauteur. En dehors de ceux-ci, elle ne possède, à vrai dire, qu'une seule moulure à profil curviligne qui lui soit propre ; nous voulons parler de cette moulure dite en *bec-de-corbin* qui y surmonte toujours le larmier de la corniche (pl. XXXIII, 2). Au v[e] siècle, cette moulure apparaît aussi sous le portique, dans le profil de l'ante (pl. XXXII, 2). Dans le temple T de Sélinonte, elle s'y appuie sur une large fasce (pl. XXXII, 5 et fig. 232).

Le bec-de-corbin, les listels, les baguettes peuvent occuper, dans l'édifice, différentes places. Il n'en est pas de même de la *cymaise*. Celle-ci est, par sa dimension, la plus importante de toutes les moulures que comporte la modénature dorique. Nous en avons déjà signalé l'effet ; nous avons indiqué comment elle n'existe parfois que sur les façades, tandis qu'ailleurs elle règne sur tout le pourtour de l'édifice. Quelque parti que l'architecte ait pris à ce sujet, ce qui la définit, c'est que, d'abord modelée dans l'argile et plus tard taillée dans la pierre, elle forme toujours la partie terminale de l'entablement, le couronnement de la corniche. Les courbes qui en dessinent le profil varient d'un édifice à l'autre. Au trésor de Géla et dans le temple de Métaponte les cymaises étaient en terre cuite. Dans le premier de ces édifices, le profil de cette cymaise forme une gorge aplatie ; il se rapproche de ce que nous appelons le cavet (pl. VIII) ; à Métaponte, au-dessous d'un filet carré, il y a un quart de rond qui se relie par une légère courbe à une fasce verticale sur laquelle se détache le masque de lion qui sert

à l'écoulement des eaux (pl. IX). Même diversité dans les édifices où la cymaise est faite de la pierre, comme le reste du bâtiment. A Égine, la cymaise a le profil d'un talon très aplati. Dans le temple de Zeus, à Olympie, nous trouverons là deux parties de quart de rond qui se joignent et forment ainsi comme deux bourrelets, au Parthénon un quart de rond aplati, à Bassæ une doucine, etc.

L'architecture dorique, dans les premiers temps de son développement, ne paraît pas avoir connu les moulures décorées d'ornements sculptés au ciseau; c'est à la peinture qu'elle a recours, lorsqu'elle veut



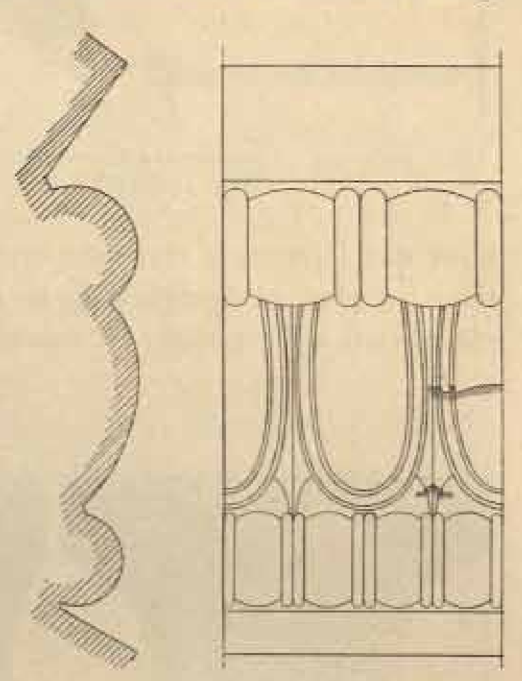
248. — Temple de Cadacchio. Projection des oves dans la position inclinée qu'ils occupaient. Élévation et profils géométraux.

donner quelque richesse à l'aspect de sa modénature. Il en est ainsi du temple d'Égine. C'est dans la terre cuite que certains ornements ont été d'abord exécutés en relief; on voit paraître les oves et les perles dans les revêtements de Métaponte (pl. IX) et les perles dans une cymaise de Sélinonte, qui doit être à peu près du même temps[1]. Ces perles et ces oves ne se montrent guère, ciselés dans la pierre, avant le milieu du v[e] siècle. L'exemple le plus ancien que l'on en puisse citer est, selon toute apparence, celui que fournit le temple de *Cadacchio*, dans l'île de Corcyre. Cet édifice, aujourd'hui détruit, n'a pas été dégagé en entier; on n'en a déterminé que quelques éléments, mais qui présentent un caractère très particulier et qui permettent d'assigner au monument une date assez reculée[2]. Il y avait là, dans la corniche, des

1. Dœrpfeld, *Ueber die Verwendung*, etc., pl. II, 3.

2. Ce qui reste de ce temple a été décrit et figuré par W. Railton, dans *Antiquities of Athens and other places in Greece and Sicily*, t. VI, pl. IV, fig. 4 et 5.

oves ainsi que deux baguettes de perles et de disques (fig. 248, 249) ; mais ces ornements n'ont pas là tout à fait ni la même forme ni la même proportion que dans les temples du ve siècle. Les perles sont ici beaucoup plus grandes, par rapport aux oves, qu'elles ne le seront plus tard; les oves eux-mêmes sont plus étroits et plus allongés. L'ornemaniste en est à la période des essais, des tâtonnements. Voilà par exemple ce motif des oves superposés à la baguette de perles, motif que l'on verra souvent revenir, dans la décoration des édifices de l'âge suivant. L'artiste en a déjà inventé, en a composé l'ensemble ; mais il n'a pas encore su en coordonner les éléments et trouver pour chacun de ceux-ci le tracé le plus élégant et le plus heureux.

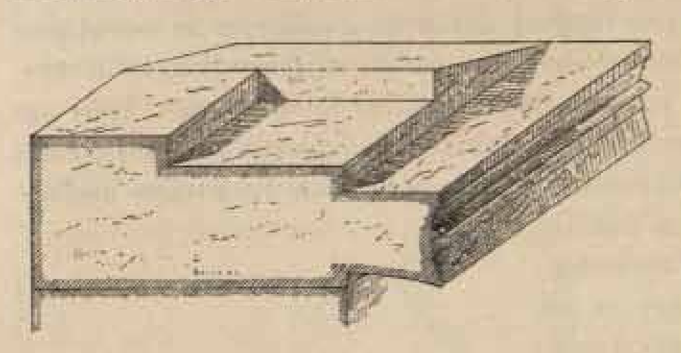


249. — Temple de Cadacchio. Oves relevés verticalement pour en montrer la forme vraie. Élévation et profils géométraux.

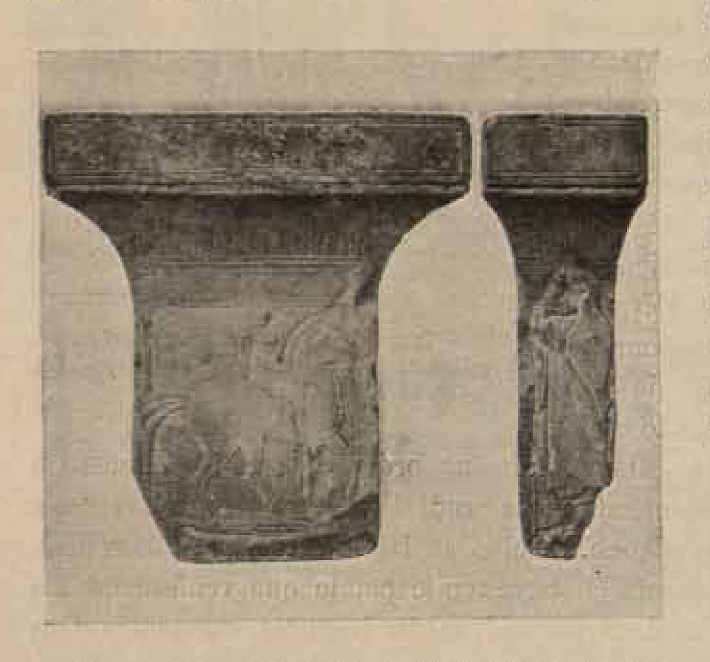
Cette modénature si simple de l'architecture dorique la plus ancienne ne paraît pas avoir subi l'influence directe des formes d'un art étranger; il est possible que certaines formes secondaires, telles que les oves et les perles, aient été suggérées par des modèles orientaux ; encore ont-elles, en Égypte et en Assyrie, un contour qui diffère sensiblement de celui qu'elles ont pris sous le ciseau de l'ornemaniste grec. Dans ce même ordre d'idées, il y a aussi à signaler de rares monuments où le profil d'un couronnement rappelle celui de la gorge égyptienne. Celui-ci se laisse reconnaître dans deux morceaux de revêtements en terre cuite peinte que renferment les musées de Palerme et de Syracuse [1] ; même baguette, surmontée d'un ample cavet ; mais dans ces fragments de corniches siciliennes il y a, en dessous de la baguette, une fasce qui avance par le bas, disposition qui ne se rencontre pas en Égypte dans la moulure qui y termine tous les édifices. Les pièces où l'on croit apercevoir cette influence d'un type exotique sont d'ailleurs de très petite dimension. Cette même

1. Dœrpfeld, *Ueber die Verwendung*, etc., pl. II, 5 et 6.

forme reparaît, peut-être encore plus caractérisée, avec la baguette et le listel terminal, dans un couronnement d'édicule qui a été découvert à Sélinonte (fig. 250); mais le cavet n'a là qu'un très faible développement. Il décrit au contraire une belle courbe dans une stèle funéraire attique qui doit dater de la fin du VIe siècle (fig. 251). Là, si la baguette fait défaut, si elle est remplacée par un léger et triple filet, les rudentures qui décorent le creux du cavet reproduisent une des dispositions les plus particulières de la moulure égyptienne et la large plate-bande qui surmonte cet ensemble ajoute à la ressemblance. Il est difficile de voir dans celle-ci l'effet d'une simple rencontre; on serait plutôt tenté de l'expliquer par un parti pris d'imitation directe. L'artiste chargé de tailler cette pierre tombale aurait eu sous les yeux quelqu'un de ces petits objets, fabriqués en Égypte ou copiés sur des types égyptiens, que le commerce phénicien répandait en Grèce, objets qui répétaient, en les simplifiant et les réduisant, les motifs que, sur les bords du Nil, les arts majeurs avaient créés pour la décoration des grands édifices civils et religieux. Sans copier servilement son modèle, il lui avait emprunté l'ensemble de la forme.



250. — Sélinonte. Couronnement d'édicule. *Notizie degli scavi*, 1889, p. 256-257.



251. — Athènes. Stèle funéraire. *Attische Grabreliefs*, pl. XI.

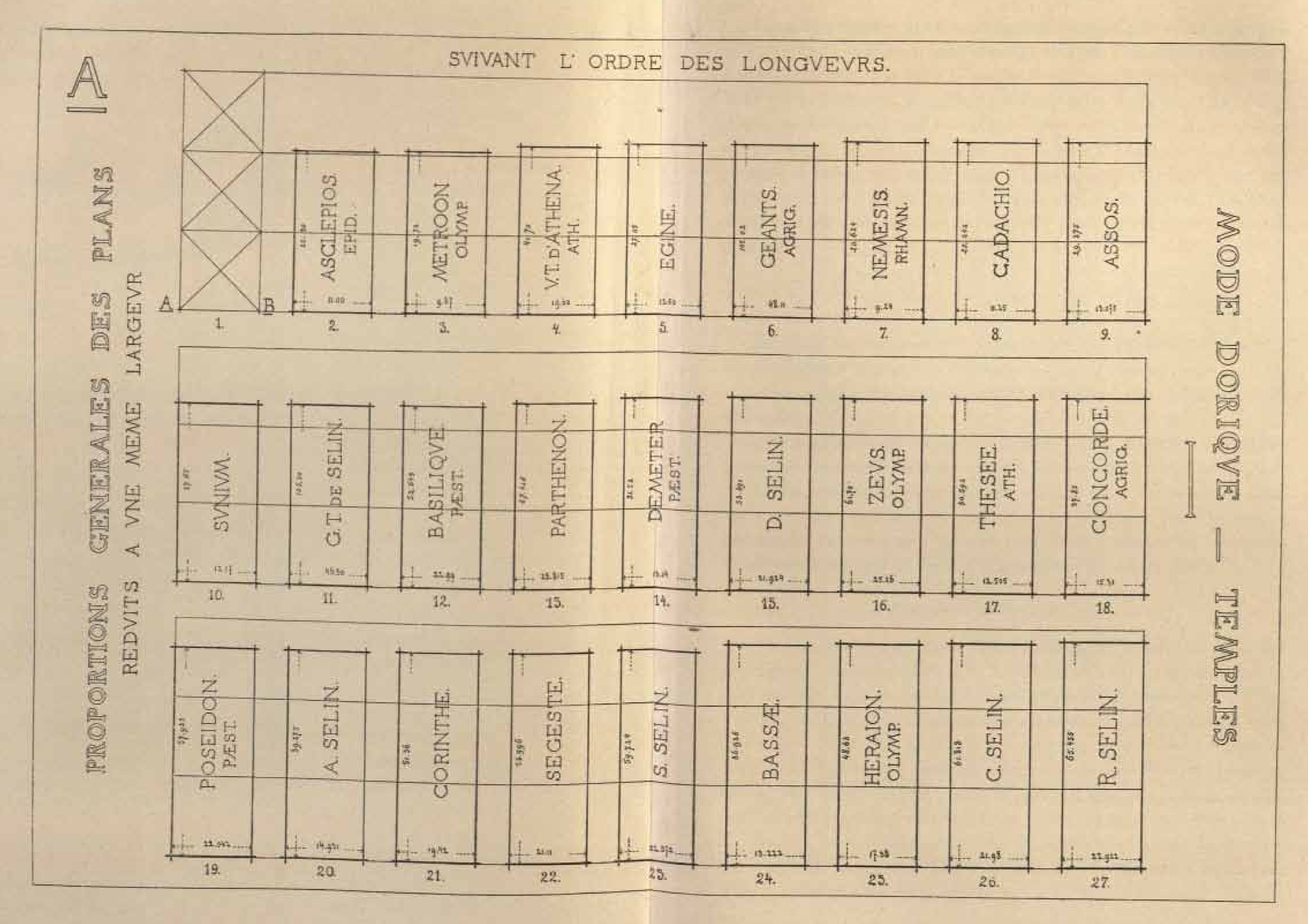


TABLEAU COMPARATIF DES PROPORTIONS GÉNÉRALES DU TEMPLE DORIQUE

On peut s'étonner que l'exemple ainsi donné n'ait pas été suivi plus souvent. Par l'évasement hardi de son contour, cette forme convenait merveilleusement à la stèle historiée. Projetée au dehors, avec le haut listel qui la surmonte, la partie supérieure de la dalle jouait là le rôle d'une sorte d'auvent apte à protéger contre les intempéries l'image qui était peinte ou ciselée, au-dessous d'elle, dans le champ rectangulaire; baignée d'ombre, elle faisait valoir, par le contraste, cette image qui se présentait en pleine lumière; enfin elle avait encore l'avantage d'offrir à l'œil quelque chose de l'aspect d'un chapiteau et de sa robuste fermeté.

§ 14. — LES PROPORTIONS GÉNÉRALES DES TEMPLES DORIQUES

On a bien souvent essayé de prouver que dans l'architecture grecque les proportions avaient été déterminées par un même genre de constructions géométriques. Mais autant d'auteurs, autant de systèmes différents.

Quoi que l'on en ait dit, les proportions d'un bon nombre de temples se rapportent imparfaitement aux délinéations qui ont été imaginées[1].

Aucun système n'ayant produit, à notre avis, des résultats assez concluants pour que nous ayons à nous y arrêter, nous procéderons sur les temples mêmes à une suite de recherches personnelles; elles serviront tout ensemble de base et d'introduction à notre étude.

Proportions générales des plans.

Précédemment, nous avons figuré à une même échelle les plans des principaux temples (pl. XIV, XV, XVI, XVII et XVIII). On a pu ainsi se faire une idée nette de l'extrême diversité de leurs *dimensions*.

Nous voulons maintenant rendre sensibles les différences de leurs *proportions*. Pour cela, il nous faut, au contraire, dessiner ces plans à des échelles différentes, mais en ayant soin de leur donner rigoureusement une même largeur. Dans le parallèle que nous allons établir, cette largeur constante sera comprise entre les axes des alignements de colonnes sur les côtés du temple. L'importance capitale de ces axes dans le tracé des proportions, en plan aussi bien qu'en élévation, justifie suffisamment notre choix.

1. Ces sortes d'opérations n'ont de valeur que si les résultats en sont vérifiés par le calcul. Des tracés à petite échelle, même soigneusement exécutés et très exacts en apparence, conduisent presque toujours à des solutions erronées.

Il est donc dès maintenant entendu, et nous ne répéterons pas cette explication, que dans tous les diagrammes des planches A, B et C (XLVII, XLVIII, XLIX) les dimensions de largeur se rapportent aux lignes que nous venons d'indiquer[1].

Dans le tableau A sont les périmètres de tous les temples dont nous avons pu nous procurer des relevés exacts. Chaque rectangle est construit d'après un même relevé. En aucun cas nous n'avons établi de *moyenne* entre les différentes cotes données par les architectes qui ont mesuré un même temple.

Tous ces rectangles sont ramenés à la largeur A B et disposés dans l'ordre du développement de leur longueur. Par ce moyen il est aisé de saisir au premier aspect les différences de proportion qui les distinguent[2].

La première remarque à laquelle ce tableau donne lieu, celle qui s'impose tout d'abord, c'est que les vingt-six plans que l'on y a fait figurer ont des proportions dissemblables.

Considérons maintenant la base A B (pl. XLVII, 1). Si, sur cette base, nous superposons trois carrés ayant A B pour côtés, nous observerons immédiatement que le temple le plus petit de la série que nous avons formée dépasse légèrement le côté inférieur du troisième carré (2), et que le temple de plus grande proportion n'atteint pas tout à fait le côté supérieur de ce même carré (27). Ces côtés représentent donc les limites extrêmes entre lesquelles la longueur du temple a été comprise pendant toute la durée de l'architecture grecque.

Le tableau A donne lieu à d'autres observations. Un temple grec peut avoir à la fois de grandes dimensions et une petite proportion. La proposition inverse est également vraie. Cette remarque pourra surprendre les personnes qui confondent volontiers ces deux termes; nos diagrammes les aideront à saisir en quoi ils diffèrent. Considérons, par exemple, le temple des Géants, à Agrigente, qui est vraiment un géant parmi les temples; il a plus de cent mètres de côté et de cinq mille mètres de superficie (XLVII, 6). Malgré d'aussi énormes dimensions, cet édifice a de petites proportions, tandis que d'autres temples, de moins de trente mètres de longueur et de trois cents mètres de surface, en ont de plus grandes que celles de ce monument colossal (7 et 8).

De même, un des temples les plus vastes de la Grèce, celui de Zeus

1. Par conséquent, les longueurs sont comprises entre les axes des colonnes sur les façades antérieure et postérieure.

2. Voir la note de la page 569.

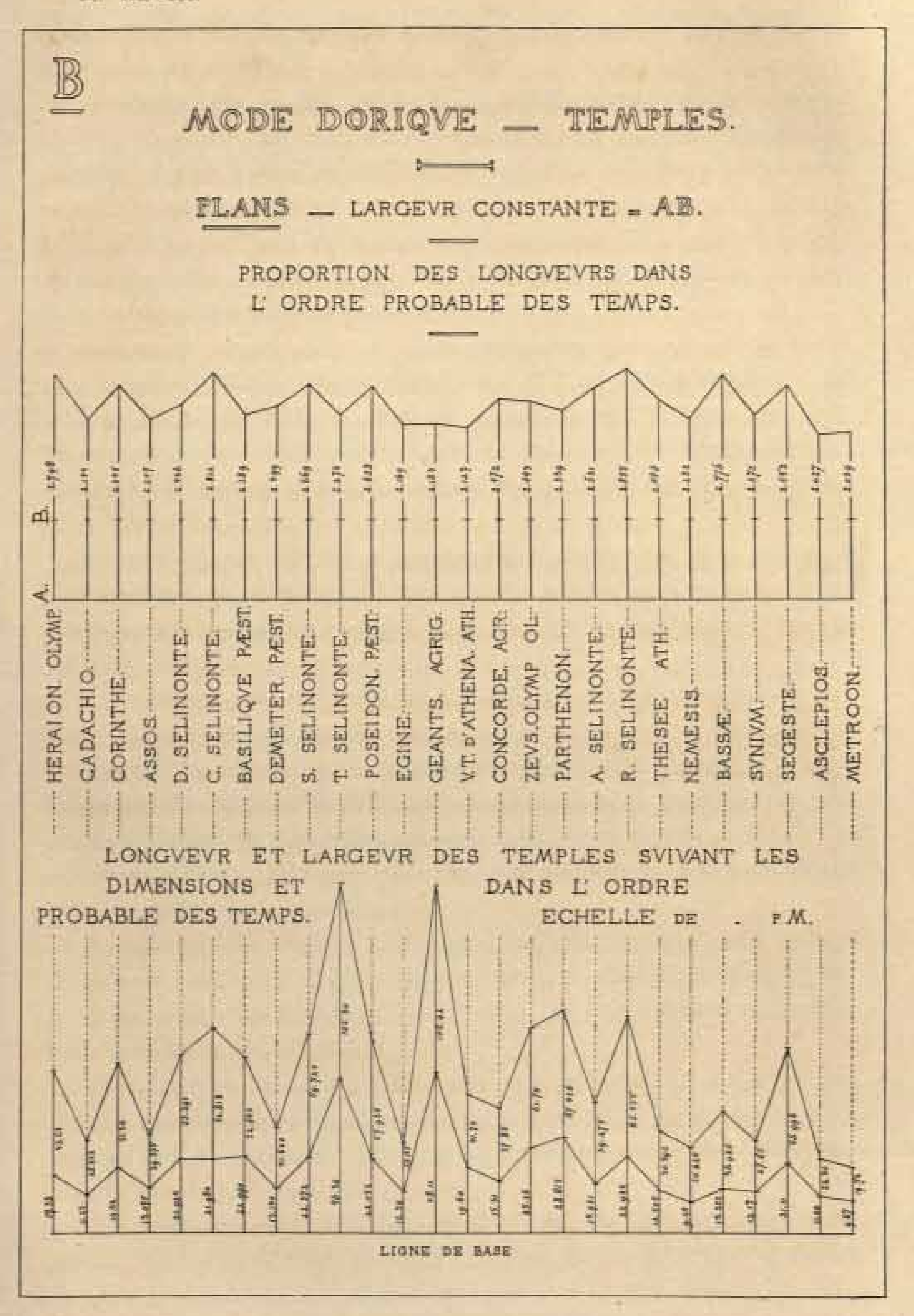


TABLEAU COMPARATIF

DES PROPORTIONS GÉNÉRALES DU TEMPLE DORIQUE

à Olympie, a des proportions moindres que celles du petit Théseion d'Athènes (16 et 17).

Ce diagramme montre aussi que les temples dont la cella est hypostyle n'accusent entre eux aucune similitude de rapports. Parmi ces édifices, il s'en trouve de petites, de moyennes et de grandes proportions, par exemple, le temple d'Égine (6), le temple de Zeus à Olympie (16), et l'Héraion dans la même enceinte (25). Le temple R de Sélinonte, celui qui dans le tableau A atteint les plus grandes proportions, a une cella sans colonnes (27).

Disposons après cela en série chronologique les proportions que nous venons de reconnaître, dans le diagramme supérieur du tableau B (pl. XLVIII). La largeur constante des temples est A B. Quant aux rapports qui existent entre les côtés de ces édifices, ils sont exprimés en chiffres et graphiquement indiqués par des droites parallèles, ou *ordonnées*.

Le mouvement des lignes par lesquelles ces droites sont reliées, à leur extrémité supérieure, fait voir que les proportions ne se sont pas développées dans un ordre suivi, et en montre les fluctuations dans la suite des temps.

Un autre diagramme, celui du bas de la planche B, se rapporte aux dimensions de largeur et de longueur des temples, également dans l'ordre des temps[1]. Dans ce dernier, les ondulations produites par les longueurs des ordonnées diffèrent considérablement de celles du diagramme supérieur. Les comparaisons sont ainsi faciles à établir : le contraste est bien plus marqué entre les différences des dimensions qu'entre celles des proportions.

En résumé, les lois qui se dégagent des tableaux que nous venons d'analyser sont celles qui ont eu pour effets la dissemblance des proportions, dans tous les plans des temples, et leur succession irrégulière dans la suite des temps.

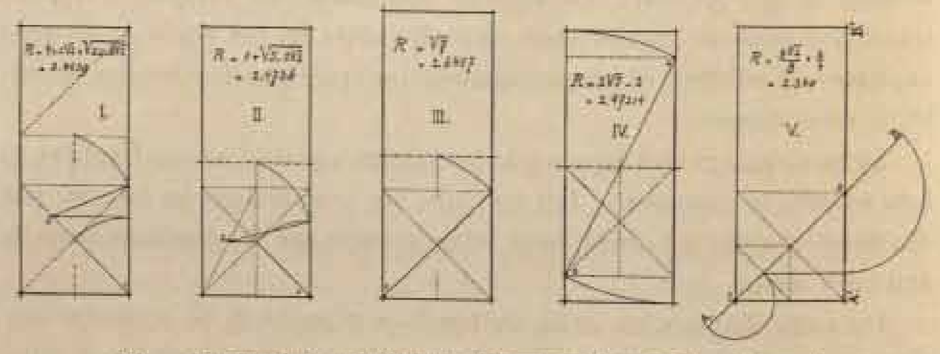
Ceci étant reconnu, il ne doit plus être question de rattacher ces plans a un même type de tracé ; mais n'a-t-on pu, dans chaque cas, en déterminer le périmètre par des constructions spéciales? Rien ne prouve absolument qu'il en ait été ainsi.

Il résulte, en effet, d'un théorème de M. Hermite que deux longueurs, prises au hasard, peuvent toujours être reliées par un grand nombre de constructions géométriques d'un caractère simple. On con-

1. Les cotes y sont inscrites en mètres.

çoit que, dans de telles conditions, il soit difficile, sinon impossible, de reconnaître celles que les Grecs auraient employées[1].

La recherche de ces sortes de tracés n'est pas cependant dépourvue de toute utilité ; elle attire parfois l'attention sur des particularités qui, autrement, pourraient rester inaperçues. Nous présentons ci-dessous quelques constructions de ce genre, que nous croyons inédites. La fig. 252, I, représente le plan du temple de Zeus, à Olympie. Une demi-diagonale du carré de base est rabattue en un point sur l'un des côtés du périmètre. Par une droite, parallèle à la base, la longueur ainsi obtenue est reportée sur l'autre diagonale en 2. Ce point est le centre d'un arc qui, par sa rencontre avec l'axe longitudinal du plan, fixe la posi-



252. — Constructions géométriques déterminant le périmètre du temple.

tion d'un second carré égal à celui de la base, et détermine la longueur des côtés de l'édifice. L'erreur est de 3 centimètres environ, sur une longueur de 61m,70.

Un tracé peu différent s'applique au temple de la Concorde, à Agrigente (fig. 252, II). L'axe transversal du temple est obtenu par l'arc dont le centre est au point 2. L'erreur est de 2 centimètres sur une longueur de 37m,85.

Pour le temple de Corinthe (fig. 252, III), l'opération est tout à fait élémentaire. Il suffit de rabattre sur l'axe longitudinal du plan une diagonale du carré de base pour trouver l'axe transversal. Sur une longueur de 51m,56, l'erreur n'atteint pas 2 centimètres.

Le temple de la Concorde est de nouveau représenté fig. 252, IV. Un tracé, autre que celui de la fig. 252, II, et d'une lecture si facile qu'il est inutile de l'expliquer, produit la longueur des côtés du temple à deux dixièmes de millimètre près.

Sans exécuter, comme nous venons de le faire, nos opérations sur

1. Consulter aussi, à ce sujet, les recherches de Lejeune-Dirichlet, *Werke*, t. I, p. 634.

la surface même des plans, nous pouvons parvenir à des résultats aussi exacts par d'autres genres de tracés. La fig. 252, v, représente le périmètre du Parthénon. Si l'on construit sur la ligne 1, A', les deux carrés ponctués et que l'on prolonge de part et d'autre la diagonale qui est commune à ces deux figures, il suffira, d'une part, de rabattre en dehors la diagonale du petit carré pour déterminer le point A et de projeter, d'autre part, le centre de ce petit carré sur A' 2 pour obtenir le point B au moyen d'un rabattement, 2 étant pris pour centre. AB est la longueur du temple et l'erreur est moindre que 3 centimètres[1].

Quel que soit leur degré d'exactitude, les opérations de ce genre, que l'on peut exécuter en nombre indéfini, sont, en somme, plus spécieuses que probantes; mais cependant rien ne s'oppose à ce que parfois une rencontre heureuse permette de reconstituer, avec quelque probabilité, certaines données géométriques auxquelles l'architecte se serait proposé d'assujettir le temple qu'il avait à élever. Le goût des Grecs pour les spéculations géométriques autorise cette conjecture.

A ce propos, il ne sera pas sans importance de faire remarquer que les côtés de quelques temples très anciens peuvent être exprimés en nombres par des fractions simples, c'est-à-dire dont le dénominateur est 2, 4, 8, 16, etc. Ces divisions graphiquement tracées constituent ce que l'on nomme un *treillis*. Le plan du temple C, de Sélinonte, répond à des nombres de ce genre.

Les côtés de son rectangle sont dans le rapport $\frac{45}{16}$, avec une erreur de moins d'un millimètre sur le grand côté. Il convient de joindre à cet édifice, les temples S et D, de la même ville; ils offrent $\frac{8}{3}$ et $\frac{39}{16}$ avec erreurs de 5 et 7 centimètres sur leurs longueurs, et le vieux temple d'Athéna, à Athènes, ainsi que le temple de Poseidon, à Pæstum, où les côtés sont respectivement dans les rapports $\frac{17}{4}$ et $\frac{21}{8}$ avec erreurs de 5 et 7 centimètres.

Une autre remarque doit être ajoutée à celle-ci : c'est qu'il est beaucoup de temples où la proportion des côtés ne s'exprime pas par des nombres simples.

Tout prouve donc que les plans de ces édifices n'ont pas été établis d'après un même système de nombres ni d'après un même système de constructions géométriques. Dans le parallèle du tableau A, le temple de la Concorde est celui qui laisse le mieux soupçonner une préoccu-

1. Nous avons dessiné le périmètre du Parthénon d'après le relevé d'Iwanoff (*Architektonische Studien*, partie I, pl. 22, in-f°; Berlin, Reimer).

pation de géomètre. La longueur en est rigoureusement égale à quatre fois le côté du décagone régulier inscrit dans un cercle dont le rayon serait égal à la largeur de la façade.

Il n'est pas impossible que ce résultat, exact géométriquement, soit aussi historiquement vrai. C'est l'impression qui s'est dégagée pour un mathématicien distingué, M. Jules Tannery, des calculs qu'il a bien voulu faire sur les données que nous lui avions fournies; deux des opérations dont le résultat est exposé ci-dessus lui appartiennent. Nous saisissons cette occasion de le remercier de son obligeance.

Proportions générales des élévations.

Pour exposer le principe de ces proportions, nous représenterons, à une même échelle, deux temples de grandeurs très différentes, tels que ceux de Zeus, à Olympie (fig. 253) et celui d'Égine (fig. 254). On pourrait croire que les Grecs, en donnant de grandes dimensions aux façades de leurs temples, auraient en même temps multiplié les membres d'architecture et les ornements sur les vastes surfaces qu'ils créaient ainsi. Il n'en est rien. La façade du temple de Zeus ne porte ni un membre, ni un ornement de plus que celle du temple d'Égine. Seulement, triglyphes, métopes et autres membres occupent dans celle-là une surface bien plus grande que dans celle-ci, mais dans des conditions telles que la seconde n'est pas une réduction de la première.

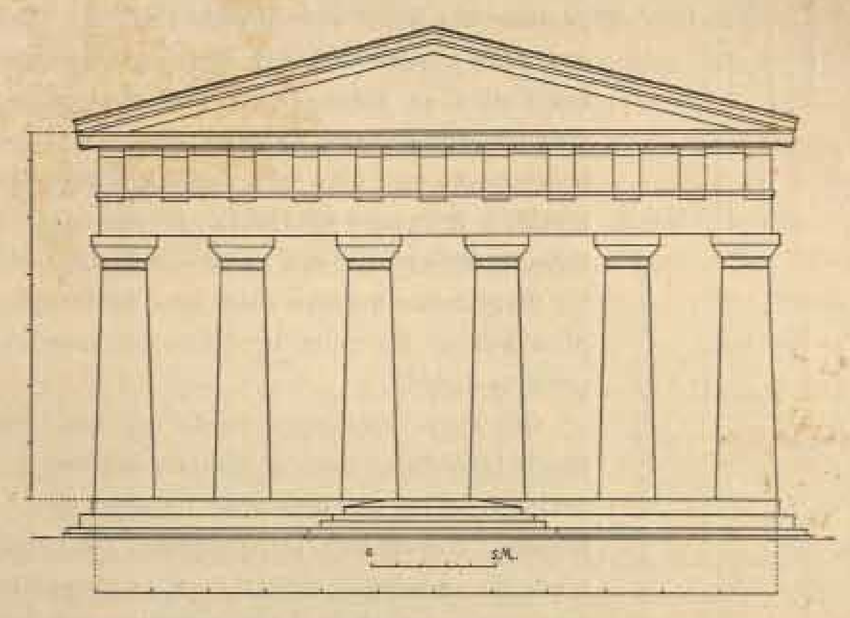
Si l'on divise les bases de ces deux temples en un certain nombre de parties égales, douze par exemple, la moindre attention permettra de voir que les proportions de hauteur, quoique dissemblables, sont néanmoins comprises, dans chacun d'eux, entre six et sept de ces parties.

Cette mutuelle dépendance dans laquelle se trouvent, jusqu'à un certain point, hauteurs et largeurs, est le trait caractéristique du système de proportion appliqué par les Grecs aux façades de leurs temples.

Mais il n'en est pas de même pour les élévations latérales. Dans celles-ci, les largeurs et les hauteurs présentent des rapports très divers. Cette particularité s'explique aisément; les diagrammes du tableau A nous ont montré, en effet, que tous ces édifices avaient des proportions de longueur différentes.

Les diverses proportions de hauteur pour les principaux temples sont indiquées dans le diagramme de la figure 255, où les façades sont élevées sur une même largeur. Pour en rendre les différences sensibles, faisons passer par le diamètre moyen des colonnes, c'est-à-dire

par la moitié de leur hauteur, une droite qui soit le diamètre B B d'une demi-circonférence dont le centre E est à l'intersection de cette



253. — Temple de Zeus, à Olympie. Élévation de la façade principale.

droite et de l'axe vertical de la façade, D, E. Cette demi-circonférence détermine à très peu près le sommet du fronton, dans le temple de Poseidon, à Pæstum; elle passe de plus en plus au-dessus de ce sommet dans les temples de Thésée, de Zeus, de Corinthe et de Bassæ, tandis qu'elle est de plus en plus au-dessous dans ceux d'Égine, de Ségeste, de Némée et de Déméter à Pæstum. Entre ces temples s'intercaleraient ceux que le manque d'espace nous a empêché de représenter.

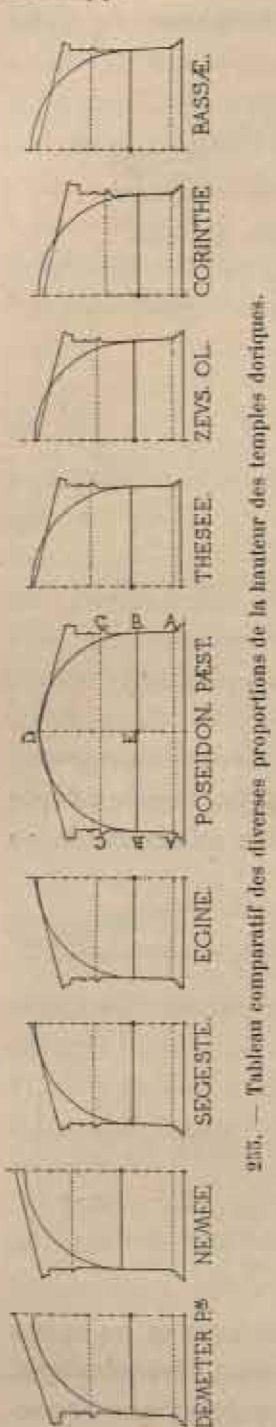


254. — Temple d'Égine. Élévation de la façade principale.

Ainsi, il en est des proportions des façades comme de celles des plans : toutes sont différentes, toutes sont comprises entre des limites assez étroites, et ni les unes ni les autres ne se sont développées dans un ordre régulièrement chronologique. On vérifiera cette dernière observation en se reportant aux classements que nous avons établis, spécialement dans les séries C et D.

Nous aurons encore recours à des tableaux comparatifs pour mettre en lumière les particularités qu'il nous reste à faire connaître.

Les rapports de la hauteur de la colonne à la largeur du temple sont indiqués, suivant l'ordre des temps, dans le diagramme supérieur de la planche C (XLIX). Toutes ces proportions diffèrent les unes des autres, mais elles se succèdent dans une continuité très irrégulièrement ascendante. Par exemple, les rapports sont plus élevés dans le temple d'Artémis, à Syracuse (pl. XLIX, 3), que dans les temples de Corinthe et d'Assos (pl. XLIX, 4 et 5). Ce diagramme montre aussi que du temple le plus ancien au plus moderne ce rapport a presque doublé.



255. — Tableau comparatif des diverses proportions de la hauteur des temples doriques.

On aura remarqué peut-être que nous avons introduit, dans la série du tableau A, le périmètre d'un monument de Pæstum que l'on nomme d'ordinaire la Basilique. Cet édifice n'est pas un temple, mais il en a les proportions moyennes. Or, dans le diagramme supérieur du tableau C, on voit que la proportion de hauteur de ses colonnes, par rapport à la largeur de sa façade, est moindre que dans les temples[1].

1. Nous persistons à refuser de voir un temple dans l'édifice de Pæstum qui est connu sous le nom de *Basilique* ou de *Grand Portique*. Récemment, Koldewey l'a rapproché des temples ioniques à deux nefs intérieures, tels que celui de Néandria et le vieux temple de Locres (*Neandria*, p. 44-45). Voici, brièvement, pour quelles raisons nous ne pouvons partager cette opinion :

1° Comme le montre le tableau de la pl. C, la proportion entre la hauteur de la colonne et la largeur de l'édifice est, dans la Basilique, inférieure à cette même proportion, telle qu'elle se présente dans les temples.

2° La disposition qu'offre l'édifice de Pæstum a été très usitée, de tout temps, pour les marchés couverts et pour les portiques. Il y a d'ordinaire, au milieu de ces bâtiments, une épine, un rang de colonnes.

3° Enfin, de ce qu'il se rencontre, dans les temples ioniques, des exemples de la division en deux nefs au moyen d'une colonnade médiane, il ne s'ensuit pas que la même disposition ait jamais été adoptée pour le temple dorique. Le mode ionique, comme nous le verrons, a subi de bonne heure l'influence du mode dorique; mais il est impossible de trouver trace d'une action que l'ionique aurait exercée sur le dorique. Dans celui-ci, la cella a toujours gardé la forme qu'elle avait due à l'imitation du *mégaron*.

C

MODE DORIQVE — TEMPLES

HAVTEVR DES COLONNES PAR RAPPORT A LA LARGEVR DES FACADES DANS L'ORDRE PROBABLE DES TEMPS.

LARGEVR DES FACADES = 5AB.

A ——— B.

1 HERAION. OLYMP
2 CADACHIO
3 ARTEMIS SYRAC
4 CORINTHE
5 ASSOS
6 D. SELINONTE
7 C SELINONTE
8 METAPONTE
9 DEMETER PÆST
10 S. SELINONTE
11 T. SELINONTE
12 POSEIDON PÆST
13 HERAKLES AGRIG
14 EGINE
15 GEANTS. AGRIG
16 CONCORDE AGRIG
17 ZEVS. OLYMP OL.
18 A SELINONTE
19 R SELINONTE
20 THESEE ATH
21 NEMESIS
22 BASSÆ
23 SVNIVM
24 SEGESTE
25 ASCLEPIOS
26 METROON
27 NEMEE
28 BASILIQVE PÆST

LA DIMENSION DE HAVTEVR DES COLONNES DANS L'ORDRE PROBABLE DES TEMPS.

ECHELLE DE — P.M.

TABLEAU COMPARATIF
DES PROPORTIONS GÉNÉRALES DU TEMPLE DORIQUE

Cette particularité nous avertit que, dans le mode dorique, les proportions différaient profondément, suivant qu'elles étaient appliquées aux temples ou à des édifices d'une autre destination.

C'est également en série chronologique que sont indiquées, dans le diagramme inférieur du tableau C, les dimensions de hauteur, soit des entablements, soit des colonnes [1]. Quelques-unes de ces dernières ne figurent pas dans le diagramme supérieur, parce qu'elles appartiennent à des édifices dont l'état de ruine n'a pas permis de reconnaître le plan. Telles sont les colonnes d'un temple de Tarente (fig. 261) et celles qui sont engagées dans les murs de l'église Santa-Maria, à Syracuse.

Le tableau que nous examinons fait ressortir les dimensions assez médiocres des temples doriques. Dans quinze de ces édifices, la hauteur des colonnes est au-dessous de sept mètres, et dans treize autres cette hauteur n'atteint pas onze mètres. L'élévation considérable de la colonne du temple des Géants s'explique par la structure exceptionnelle de cet édifice.

Recherchons maintenant les différentes proportions qui ont existé entre le diamètre et la hauteur des colonnes, et entre ce même diamètre et la hauteur de l'entablement. Ces rapports sont indiqués dans la partie inférieure du tableau D (pl. L), le diamètre étant le même pour toutes les colonnes [2]. L'étude de ce diagramme nous fait reconnaître des particularités remarquables :

1° Dans chaque temple, les colonnes ont une proportion qui leur est propre, autrement dit les proportions de ces supports sont différentes dans tous les édifices sacrés. Le rapport le plus bas est 4,063 et le plus élevé 6,471 ;

2° Presque toujours, la hauteur des entablements diminue à mesure que la hauteur des colonnes augmente ; mais le mouvement ondulatoire des lignes qui couronnent les ordonnées, dans les deux diagrammes de ce tableau, montre que cette diminution ne s'est pas opérée suivant un rapport constant dans tous les temples. La proportion la plus élevée est 2,45, la moindre 1,71.

Ces deux rapports extrêmes ne correspondent ni à la plus petite, ni à la plus grande proportion des colonnes.

Dans le diagramme inférieur du tableau D, ces mêmes rapports se succèdent dans l'ordre des hauteurs.

1. Dans toutes ces figures, la hauteur de l'entablement ne comporte pas de cymaise.

2. Le temple visé sous le n° 18 et ainsi désigné *Hera Agrig.* est celui que l'on appelle souvent de *Junon Lucine*.

En résumé, le souci de diversifier les proportions des temples a été poussé si loin chez les Grecs, qu'ils n'ont jamais employé deux fois les mêmes rapports généraux dans ces édifices. L'étude de nos tableaux permet de formuler cette conclusion avec la plus entière certitude.

Le système modulaire.

Il ne faudrait pas supposer, parce que les temples doriques sont dissemblables, que, dans chacun de ces édifices, les proportions aient été établies comme au hasard ; elles répondent, au contraire, à tout un ensemble de prescriptions canoniques dont Vitruve a si maladroitement exposé la théorie, qu'elle a été à peu près incomprise par les architectes de la Renaissance aussi bien que par leurs successeurs.

Les passages du texte de cet auteur où il disserte sur les proportions ne se lient pas les uns aux autres. De plus, ils présentent souvent une certaine obscurité d'expression. Mais Vitruve avait lu les traités, perdus pour nous, des architectes grecs, et c'est seulement dans son livre qu'il est possible aujourd'hui de puiser des notions un peu précises sur les proportions architectoniques employées par les anciens[1].

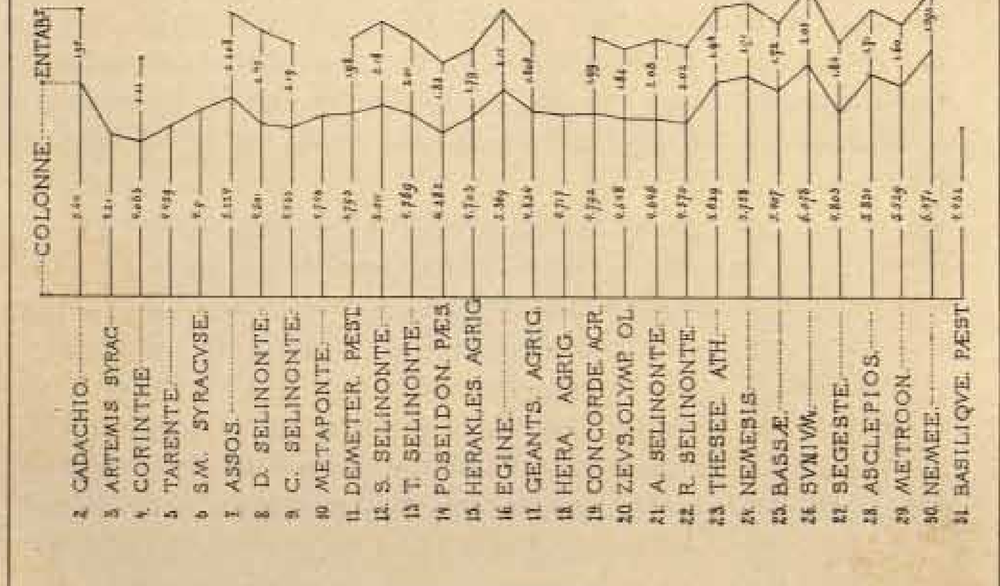
Nous allons définir brièvement, et sous une forme suivie et systématique, la méthode des proportions dont les éléments sont épars dans le traité de l'architecte romain.

1. Ce n'est pas ici le lieu de discuter la question du plus ou moins d'importance qu'il convient d'attacher à l'autorité de Vitruve. Ce qui est certain, c'est que, tout en s'appliquant surtout à enseigner le système de proportions qui était usité de son temps, il a eu entre les mains les traités des architectes grecs, où ceux-ci avaient exposé leur pratique et les règles qu'ils avaient appliquées. Il cite Silenos, Théodoros, Chersiphron et Métagène, Ictinos et Carpion, etc. (VII, 12). A-t-il toujours suffisamment médité et toujours bien compris les textes de ces auteurs? Il est difficile de le dire : aucun de ces traités ne nous est parvenu. En tout cas, les termes dont il se sert sont en grand nombre empruntés à la nomenclature créée par ces architectes ; il a tiré de leurs ouvrages plus d'une indication utile, que l'étude des monuments nous permet de mieux utiliser que n'avaient pu le faire les commentateurs de la Renaissance. Il en est ainsi pour ces *symmetriai* dont il parle et qui renfermaient virtuellement toute la théorie de ces modules auxiliaires sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir (Chipiez, le *Système modulaire et les proportions dans l'architecture grecque*, *Revue Archéologique*, t. XIX, 1891). On peut, avec quelque attention et quelque précaution, dégager de ses assertions les éléments d'une doctrine architectonique, le système modulaire, qui est bien celle des maîtres grecs. Le fond de ce système est certainement très ancien ; mais les prescriptions relatives aux rapports numériques ont varié de siècle en siècle. Il en est de même de certaines classifications : ainsi, par exemple, il serait inutile de chercher à appliquer aux temples doriques du VIe et du Ve siècle celle que Vitruve donne des différents genres d'entre-colonnement ; c'est avec les monuments ioniques de l'époque hellénistique que l'on éprouverait le moins de difficulté à la faire concorder.

D

MODE DORIQVE — TEMPLES

LE RAPPORT ENTRE LA HAVTEVR
ET LE DIAMETRE INFERIEVR DES COLONNES
DANS L'ORDRE PROBABLE DES TEMPS.
LONGVEVR DV DIAMᴱ = ___



MEME RAPPORT
DANS L'ORDRE DES HAVTEVRS.

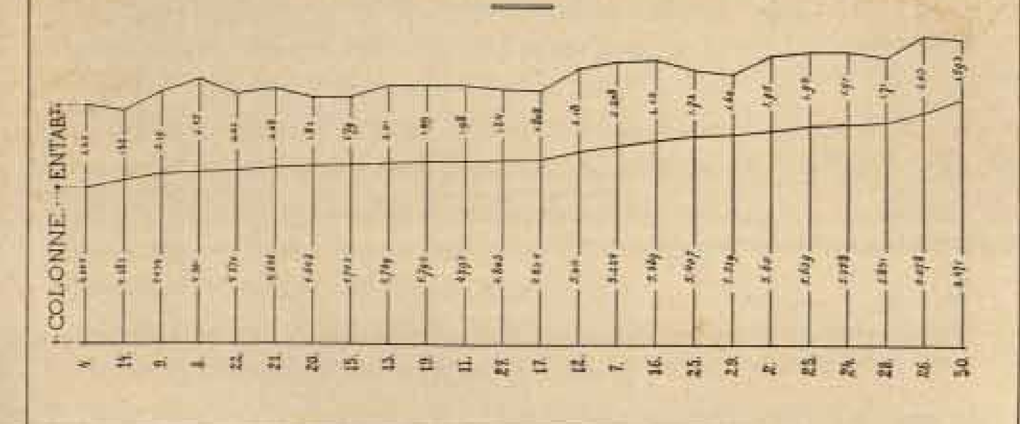


TABLEAU COMPARATIF
DES PROPORTIONS GÉNÉRALES DU TEMPLE DORIQUE

C'est au moyen du *module*, et suivant une méthode particulière, que les Grecs fixaient les différentes proportions d'un édifice.

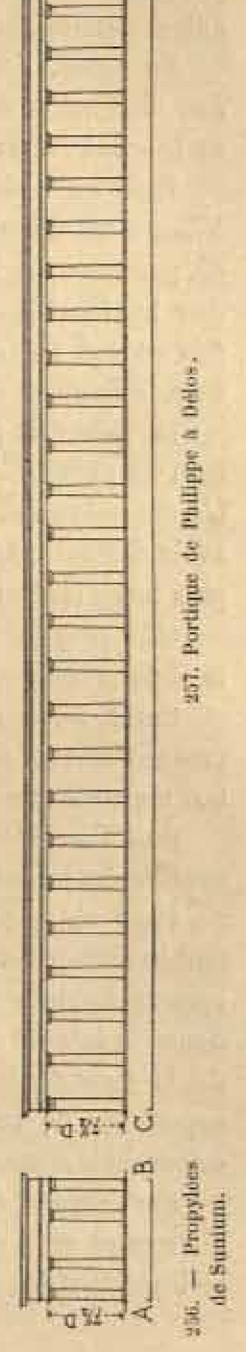
Le module est une mesure linéaire qui doit être comprise un certain nombre de fois dans une dimension de hauteur ou de largeur donnée. La dimension que doit diviser le module, c'est la largeur du monument pour les temples, le diamètre de l'orchestre pour les théâtres, la hauteur de la colonne pour les portiques, etc.

Les figures 256 et 257 montrent les effets qui résultent de l'emploi du module pris en hauteur. La première représente la façade des propylées de Sunium, et la seconde le portique de Philippe, à Délos.

Ces deux monuments ont à peu près la même hauteur. Si on la divise en un certain nombre de parties égales, c'est-à-dire de modules, on verra la ligne de base des propylées A B contenir un nombre de modules bien moins grand que celle du portique de Philippe, C D. En conséquence, dans le cas où le module est employé de cette façon, les largeurs peuvent avoir les proportions les plus diverses par rapport à la hauteur, c'est-à-dire que les premières ne sont pas proportionnelles à la seconde.

Tout autres sont les effets du module des temples. Quand, dans ces édifices, les largeurs s'étendent, les hauteurs grandissent en proportion, ou à peu près. C'est ce que prouvent les temples d'Égine et d'Olympie, représentés fig. 253 et 254. Dans ce dernier édifice, la dimension du module s'accroît en même temps que la largeur de la façade, et les colonnes augmentent en hauteur et en largeur, de même que les autres membres d'architecture.

Le nombre de modules que doit comprendre la largeur des temples diffère suivant le mode d'architecture de ces monuments et le nombre de colonnes qui entrent dans la composition de leur façade. Il s'ensuit que le module est une mesure variable, mais non pas arbitraire, puisqu'elle doit toujours



257. Portique de Philippe à Délos.

256. — Propylées de Sunium.

diviser en un nombre voulu de parties égales une dimension donnée.

En principe, la colonne doit avoir tant de modules et le chapiteau tant. Il en est de même pour l'architrave, la frise, la corniche et les autres parties de l'édifice.

En outre, l'architecte romain veut que le module corresponde à une dimension de certains membres de l'édifice, telle que le diamètre de la colonne, ou, dans l'ordre dorique, la largeur du triglyphe.

Mais ce n'est pas tout. Le module général une fois constitué, Vitruve en subordonne l'emploi aux dimensions absolues du temple. Si, par exemple, la colonne a quinze pieds d'élévation, l'architrave aura une hauteur égale au demi-diamètre inférieur du fût, tandis que, si elle a vingt pieds, il faudra la diviser en treize parties, dont une donnera la hauteur de l'architrave (fig. 258, à droite).

De même, le plus ou moins de largeur des entre-colonnements changera la proportion de hauteur pour les colonnes d'un même ordre. L'entre-colonnement le plus étroit (pycnostyle, un module et demi) doit avoir des colonnes de dix modules de hauteur (fig. 258, à gauche) et le plus large (aréostyle) des colonnes de huit modules seulement[1].

On a proposé de donner le nom de *canons correctifs* aux règles qui modifient les proportions typiques[2].

Enfin, pour chaque division des membres de l'édifice, Vitruve prescrit une loi spéciale de fractionnement, laquelle donne naissance aux mesures que l'on a nommées des *modules auxiliaires*[3].

Soit l'architrave ionique dont nous venons de fixer la hauteur, conformément aux prescriptions canoniques.

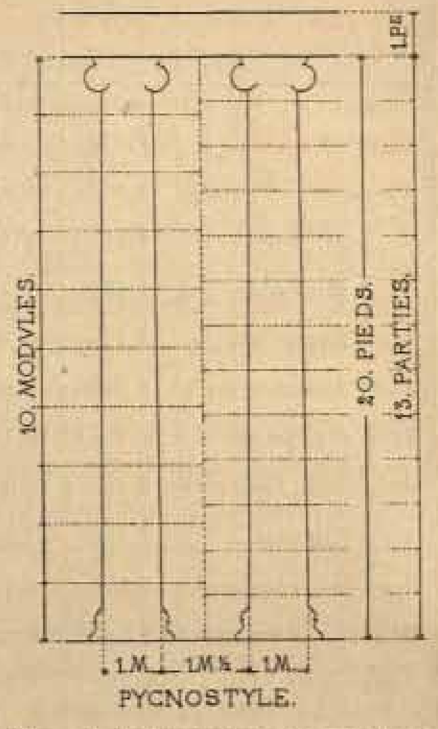
Pour obtenir les proportions des moulures de cette architrave, il faut la diviser verticalement en sept parties égales : une de ces parties sera la hauteur de la cymaise qui la couronne. Puis on divisera en douze la totalité des six autres. Trois de ces parties seront la hauteur de la face du bas, quatre de la face du milieu, et cinq de la face supérieure de cette architrave. Les autres membres de l'ordre seront déterminés d'une manière analogue[4].

Par l'emploi de ces sortes de modules, on obtient autant d'échelles différentes qu'il est nécessaire pour constituer des membres d'architecture dont les proportions se déduisent les unes des autres, et l'on

1. Vitruve, III, iii, 10.
2. Ch. Chipiez, *le Système modulaire*, etc.
3. *Ibidem*.
4. Vitruve, III, v, 10.

détermine ainsi des mesures simples, mais qui ne conserveraient pas ce caractère si l'on s'avisait de les prendre sur le module divisé en douze ou seize parties, suivant l'usage des modernes.

Les modules auxiliaires peuvent être très dissemblables; mais il n'en est pas moins vrai qu'ils procèdent toujours d'une mesure première, qu'ils ont en elle leur origine et leur point de départ.



258. — La hauteur des colonnes par rapport aux entre-colonnements et la hauteur de l'architrave par rapport aux *dimensions* de la colonne. Théorie de Vitruve.

Dans ces conditions, on ne peut plus attacher au module, unité primordiale, l'idée étroite d'une inflexible échelle de proportion. Par l'emploi d'un genre particulier de fractionnement, le système modulaire cesse d'être une formule pour devenir une méthode. C'est par lui que s'explique, en grande partie, l'extrême diversité des proportions que nous avons observées dans les temples; il fait comprendre pourquoi, en aucun cas, les membres de ces édifices ne sont semblables, alors même qu'ils le paraissent à première vue.

Des pratiques aussi ingénieusement combinées n'ont pu naître et s'implanter que chez un peuple exceptionnellement doué pour les choses de l'art. Vitruve n'hésite pas à en attribuer le mérite aux Hellènes.

Ces remarques étaient nécessaires; elles nous mettront à même d'aborder, dans la suite de cette histoire, l'étude analytique des autres proportions du temple.

Les deux tableaux ci-joints renferment, sous forme numérique, tous les faits qui sont présentés dans nos tableaux sous forme graphique.

NOTA. — Il faut rectifier ainsi, dans les tableaux A et B, les cotes du temple d'Égine : 12,66 $\times$ 27,665; le plan de ce temple doit venir aussitôt après celui du temple des Géants dans le tableau A.

NOMS DES TEMPLES	DIAMÈTRE inférieur de la colonne.	HAUTEUR de la colonne.	HAUTEUR de l'entablement.	RAPPORT entre le diamètre et la hauteur de la colonne.	RAPPORT entre le diamètre et la hauteur de l'entablement.	RAPPORT entre la hauteur de la colonne et la hauteur de l'entablement.
	mètres.	mètres.	mètres.			pour 1 m.
Corinthe	1.777	7.22	3.943	4.063	2.22	0.546
Poseidon — Pæstum.	2.076	8.89	3.788	4.282	1.82	0.425
C. — Sélinonte . . .	1.945	8.623	4.258	4.433	2.19	0.494
D. — Sélinonte . . .	1.669	7.512	4.092	4.501	2.45	0.545
R. — Sélinonte . . .	2.229	10.187	4.51	4.570	2.02	0.443
A. — Sélinonte . . .	1.342	6.235	2.791	4.646	2.08	0.448
Zeus — Olympie. . .	2.244	10.43	4.08	4.648	1.82	0.392
Héraklès — Agrigente	2.14	10.065	3.82	4.703	1.79	0.379
T. — Sélinonte . . .	3.411	16.269	6.842	4.769	2.01	0.420
Concorde — Agrigente	1.421	6.71	2.827	4.792	1.99	0.421
Déméter — Pæstum.	1.254	6.01	2.49	4.793	1.98	0.414
Ségeste	1.95	9.366	3.585	4.803	1.84	0.382
Géants — Agrigente.	4.385	21.20	7.93	4.834	1.808	0.374
S. — Sélinonte . . .	1.818	9.11	3.961	5.011	2.18	0.435
Assos.	0.915	4.78	2.02	5.224	2.208	0.422
Égine.	0.982	5.272	2.086	5.369	2.12	0.395
Bassæ.	1.10	5.948	1.891	5.407	1.72	0.318
Métroon — Épidaure.	0.85	4.70	1.36	5.529	1.60	0.289
Cadachio	0.61	3.42	1.19	5.60	1.95	0.348
Thésée — Athènes. .	1.007	5.669	1.958	5.629	1.94	0.345
Némésis.	0.712	4.10	1.362	5.758	1.91	0.332
Asclépios — Épidaure	0.89	5.19	1.52	5.831	1.71	0.293
Sunium.	1.01	6.14	2.049	6.078	2.03	0.333
Némée	1.57	10.36	2.502	6.471	1.593	0.241

NOMS DES TEMPLES	LARGEUR comprise entre les axes des colonnes des portiques latéraux.	LONGUEUR comprise entre les axes des colonnes des portiques antérieur et postérieur.	SURFACE comprise entre les axes des colonnes des portiques antérieur et postérieur et des portiques latéraux.	RAPPORT entre la longueur et la largeur.
	mètres.	mètres.	m² d²	
Asclépios — Épidaure. . . .	11.00	22.30	245.30	2.027
Métroon — Olympie	9.67	19.72	190.69	2.039
V. T. d'Athêna — Athènes. .	19.60	41.70	817.32	2.127
Géants — Agrigente	48.11	105.02	5 052.51	2.183
Égine.	12.66	27.66	350.23	2.185
Némésis — Rhamnus	9.24	20.624	190.47	2.232
Cadachio.	11.25	25.242	283.97	2.244
Assos.	13.075	29.375	384.08	2.247
Sunium.	12.17	27.65	336.50	2.272
G. T. — Sélinonte.	46.30	105.30	4 875.39	2.274
Basilique — Pæstum	22.99	52.645	1 210.31	2.289
Parthénon	28.815	67.426	1 942.88	2.339
Déméter — Pæstum	13.14	31.52	414.17	2.399
D. — Sélinonte.	21.924	53.391	1 170.54	2.436
Zeus — Olympie	25.26	61.70	1 558.54	2.443
Thésée — Athènes	12.505	30.592	382.55	2.446
Concorde — Agrigente . . .	15.31	37.85	579.48	2.472
Poseidon — Pæstum	22.042	57.935	1 277.00	2.628
A. — Sélinonte.	14.931	39.275	586.31	2.631
Corinthe	19.42	51.36	997.41	2.645
Ségeste.	21.11	55.996	1 182.08	2.652
S. — Sélinonte	22.372	59.724	1 336.14	2.669
Bassæ	13.222	36.926	488.24	2.776
Héraion — Olympie.	17.38	48.63	845.19	2.798
C. — Sélinonte	21.98	61.818	1 358.76	2.812
R. — Sélinonte	22.922	65.455	1 500.36	2.855

§ 15. — LA DÉCORATION POLYCHROME

Quand on regarde aujourd'hui les mieux conservés des monuments de l'architecture grecque, ils n'offrent plus aux yeux qu'une couleur uniforme. C'est, ou comme à Assos, le brun d'une roche volcanique, ou, comme dans les ruines de la Sicile, la teinte grisâtre des tufs calcaires; c'est, dans les temples de l'Attique, la blancheur du marbre. Pendant très longtemps les architectes modernes ont été dupes de cette apparence. Quand ils tentaient de s'imaginer ces édifices tels qu'ils ont dû se montrer au regard du peuple qui les avait bâtis, ils se les figuraient et ils les restituaient semblables aux édifices qu'ils étaient eux-mêmes accoutumés à construire, laissant voir partout le ton naturel de la pierre, aussi bien dans les larges champs de la muraille que dans les creux des moulures. Essayaient-ils de les restituer, ils ne comptaient, pour dessiner les lignes maîtresses du bâtiment, pour en faire valoir la modénature et pour en modeler les ornements, que sur le travail du ciseau et sur les jeux de l'ombre et de la lumière.

C'est seulement vers le milieu de ce siècle que l'on s'avisa de se demander s'il était vrai que les temples antiques, en leur fraîche nouveauté, présentassent cet aspect uniforme et monochrome. Le premier qui posa la question, pour tout aussitôt la résoudre, fut un architecte d'origine allemande, mais établi en France, Hittorf. Il avait entrepris, en 1823 et 1824, d'étudier ce qui restait des monuments anciens de la Sicile, d'en relever les plans, les élévations et les détails. Au cours de ces travaux, deux ordres de faits attirèrent son attention. D'une part, il remarqua certains fragments de terre cuite, tuiles de couverture et plaques de revêtement, qui étaient ornés de dessins exécutés au moyen de couleurs que la cuisson avait fixées sur l'argile. D'autre part, en examinant avec un soin minutieux les champs et les profils des membres de l'architecture, il lui était souvent arrivé d'apercevoir, sur la surface inférieure et abritée d'une moulure ou dans le pli de ses courbes rentrantes, la trace de couleurs jadis appliquées sur le stuc qui recouvrait la pierre. Ces découvertes inattendues avaient piqué sa curiosité; il retrouva ces mêmes couleurs, mieux marquées et plus vives, sur des débris de frise ou de corniche.

La conviction d'Hittorf était faite. Pour lui, dès ce moment, il était prouvé que l'architecture antique était *polychrome*, c'est-à-dire que, dans son système de décoration, elle assignait à la couleur et à ses

diversités un rôle important. Dès qu'il fut de retour, il s'empressa d'entretenir de ses trouvailles tous ceux qu'elles pouvaient intéresser, d'exposer la théorie qu'elles lui avaient suggérée et d'en proposer l'adoption aux savants et aux artistes. Pour convaincre les incrédules, il montrait des fragments qu'il avait rapportés, où l'on discernait encore quelque vestige des colorations d'autrefois; il montrait des dessins faits sur place, au moment des fouilles, avant que se fussent évanouies des teintes qui depuis lors avaient dû s'atténuer rapidement et finir par disparaître. Pour répondre d'avance aux objections qui se fonderaient sur l'étrangeté des effets que devait donner cette variété des couleurs, il présentait des restaurations exécutées dans cet esprit et il joignait à tout cet appareil graphique des mémoires dans lesquels il invoquait tout à la fois des arguments de fait et des raisons de sentiment et de goût. Tous ces matériaux, les dissertations et le dessins, lui fournirent la matière de l'ouvrage qu'il publia beaucoup plus tard, en 1851, sous ce titre : *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte ou l'architecture polychrome chez les Grecs, avec un atlas*[1].

Dans l'intervalle, les idées d'Hittorf, d'abord très vivement combattues, avaient fait leur chemin. En Allemagne, l'ingénieux et savant architecte Semper les avait acceptées et confirmées par ses propres remarques. En France, un des maîtres de l'archéologie, Letronne, s'en était fait le défenseur avoué, dans la polémique qu'il avait soutenue, à ce propos, contre Raoul-Rochette. Les architectes, une fois avertis, avaient retrouvé partout, dans les édifices qu'ils prenaient comme sujet de leurs études, les restes de ces colorations que leurs prédécesseurs n'avaient pas su voir, parce qu'ils ne les cherchaient point. Les documents se sont accumulés, dans ces dernières années, de manière à lever les derniers doutes qui auraient pu subsister encore dans quelques esprits difficiles à convaincre[2]. Une connaissance plus

1. In-4°, XXVI-845 pages. *Atlas* in-f°, 23 planches en couleur. Paris, Didot. On ne saurait imaginer un livre plus mal fait; au lieu d'exposer méthodiquement sa thèse, avec toutes les preuves à l'appui, l'auteur dissémine ces preuves dans de longs chapitres où il discute, non sans de nombreuses répétitions, les objections présentées par son principal contradicteur, Raoul-Rochette. L'ouvrage n'en garde pas moins une grande valeur, par tous les faits qu'il contient et surtout par ses planches, où sont réunis beaucoup de monuments qui étaient alors inédits; mais le texte aurait pu, sans inconvénient, être abrégé des deux tiers.

2. On trouvera toute l'histoire de la question très bien présentée dans FENGER, *Dorische Polychromie*, atlas grand in-folio de 8 planches et texte petit in-folio de 46 pages (Berlin, Asher, 1886). C'est dans le § 1 : *Farbefunde und Ergänzungsversuche*. Avant Hittorf, Fauvel, dès le commencement du siècle, avait deviné le rôle que la couleur jouait dans

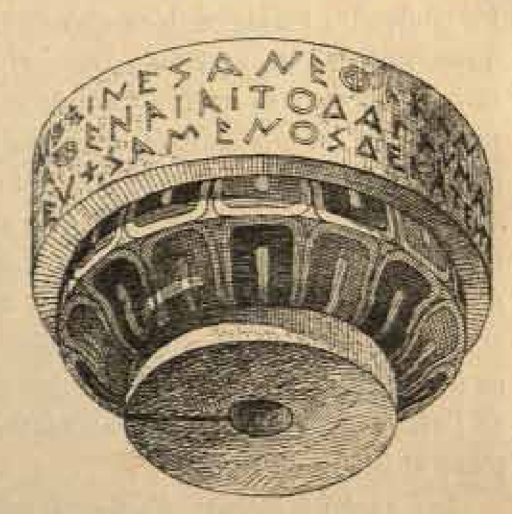
étendue et plus exacte des monuments de l'art oriental a démontré que partout, de l'Égypte à la Chaldée, de l'Assyrie à la Perse, les architectes avaient, par des procédés divers, revêtu de couleurs brillantes les façades et les intérieurs de leurs édifices, qu'ils s'étaient servis de la couleur pour en faire saillir les reliefs et en mieux accuser, à l'œil du spectateur, les grandes dispositions; ce parti était suggéré ou plutôt commandé à l'artiste par l'intensité même de la lumière des pays du Midi, par la violence de ses reflets qui diminuent la valeur de l'ombre portée et atténuent ainsi le modelé des surfaces[1]. Les conditions du milieu étaient à peu près les mêmes pour l'art grec, et l'on sait d'ailleurs tout ce que cet art a emprunté à l'Asie; comment aurait-il seul méconnu ces nécessités du climat, refusé d'entrer en compte avec le soleil dont la splendeur devait éclairer ses bâtiments?

Cette faute, l'architecte grec ne l'a point commise; dès le premier jour, il eut, au même degré que ses aînés, les architectes de Memphis et de Babylone, l'instinct, la passion de la couleur. Voyez cette Grèce préhistorique qui vient d'être rendue au jour par les fouilles des Schliemann et des Tsoundas; voyez les ruines de ses tombeaux, de ses maisons et de ses palais. A Mycènes, dans les coupoles funéraires, c'est des marbres et d'autres roches aux teintes variées qui forment, sur les façades, un placage multicolore; c'est des appliques de métal qui recouvrent l'appareil, dans l'intérieur du dôme; ailleurs, dans les hypogées creusés à même la colline, tout le chambranle de la porte est peint en noir et en blanc, en rouge et en jaune. A Tirynthe et à Mycènes, partout, dans les habitations princières, des enduits colorés dissimulaient la pauvreté des matériaux, et de larges fresques, de vrais tableaux à nombreux personnages, s'étalaient sur les murs des pièces principales. Vers le même temps, d'autres découvertes, non moins intéressantes, conviaient l'historien à reprendre, sur des bases nouvelles, l'étude d'une période postérieure de l'évolution du génie hellé-

l'architecture et la sculpture. C'est ce qui résulte de plusieurs passages de ses lettres qui sont cités dans l'intéressante étude qui vient d'être consacrée à ce personnage par F. Legrand dans la *Revue archeologique* (1897 : *Biographie de L.-Fr.-Sébastien Fauvel*). « Les bas-reliefs du Parthénon et du Théséion ont été peints, écrit Fauvel; chaque objet, les chairs, les draperies, les fonds, a eu sa couleur propre.... Sur toutes les moulures des deux temples, les feuilles d'eau, oves, méandres, tout était peint. » Fauvel a vu les monuments mieux conservés qu'ils ne le sont aujourd'hui; c'était un observateur attentif et intelligent. Par malheur, il n'a pour ainsi dire rien publié; les idées qu'il avait exprimées à ce sujet dans sa correspondance et ses conversations n'avaient pas eu d'écho.

1. *Histoire de l'Art*, t. I, p. 122-128; 775-776.

nique ; elles le transportaient au cœur de ce sixième siècle qui a tant inventé, tant créé, qui a réuni tous les éléments des chefs-d'œuvre que verra éclore le siècle suivant. C'était une révélation due aux fouilles d'Olympie, de Sélinonte et d'autres champs de ruines siciliens, celle des services que le décorateur avait demandés à la terre cuite coloriée ; c'était surtout l'exhumation, pièce par pièce, des débris de la parure, déjà très riche, dont l'Acropole d'Athènes avait été dotée par les générations antérieures aux guerres médiques, des temples, des statues, des monuments de tout genre qui la composaient. De 1885 à 1888, on y a retrouvé par centaines les membres d'architecture, morceaux d'architrave, de frise et de corniche, rampants de fronton, les stèles et les piédestaux (fig. 259), les bas-reliefs et les statues. Tous ces fragments sont sortis les uns après les autres de l'épais remblai qui s'était formé sur le plateau à la suite de l'incendie allumé par les Perses et des destructions destinées à faire place aux nouveaux édifices que construisirent Cimon et Périclès. Sur tous ces débris, qui s'étaient conservés intacts dans la couche de décombres où ils étaient ensevelis, brillaient des couleurs qui avaient parfois encore beaucoup d'éclat, au moment même de l'invention. Depuis lors, les tons incorporés à l'argile se sont maintenus, presque sans altération. Quant à ceux qui étaient appliqués sur le tuf calcaire ou le marbre, on a essayé d'en assurer la durée en les recouvrant d'une couche de vernis et en mettant sous verre les monuments les plus importants. Ils n'en ont pas moins pâli et peut-être finiront-ils par s'effacer ; mais des copies fidèles, prises au lendemain de la fouille, en ont noté les valeurs et en donnent toute la gamme[1]. Il demeure ainsi établi, tout



259. — Chapiteau d'une colonne votive. Musée de l'Acropole d'Athènes. Représenté en perspective d'après le géométral des *Antike Denkmæler*, t. I, pl. 19.

1. On trouvera nombre de ces monuments reproduits, en couleur, dans le tome I, des *Antike Denkmæler*, que l'Institut archéologique allemand a commencé de publier en 1886 (pl. 18, 19, 29, 30, 38, 39, 50). Nous en donnons quelques échantillons dans ce volume (pl. XLVI) ; nous en donnerons encore dans le volume suivant.

au moins pour la période archaïque, que les architectes et les sculpteurs, ceux-là dans leurs édifices et ceux-ci dans leurs figures, faisaient de la décoration polychrome un très large et très constant usage.

Ce que les monuments nous ont appris ainsi de leur ancien état, on aurait pu déjà le deviner, d'après les indications des textes littéraires et épigraphiques. Au dire de Vitruve, dans le temple de bois où il cherche le prototype du temple dorique, une couche de cire bleue aurait été posée sur les planchettes clouées à l'extrémité des poutres qui auraient servi de modèles aux triglyphes du temple de pierre[1]; cette conjecture a dû être suggérée aux auteurs dont il est l'interprète par les triglyphes peints en bleu qu'ils avaient sous les yeux. Il est souvent question, chez les écrivains grecs et romains, de peintures murales, ouvrages d'artistes célèbres, qui décoraient soit des portiques, soit des temples[2]. A ces tableaux, où entraient toutes les couleurs que le peintre groupait alors sur sa palette, il fallait un entourage qui fût en rapport avec eux, celui de bordures plates ou saillantes, d'un ton plus foncé, sur lequelles se détachât en clair le champ où se déployaient ces suites d'images. L'intervention du peintre d'histoire, comme nous dirions, supposait celle du peintre en bâtiments; celui-ci avait à mettre son décor en harmonie avec l'œuvre des maîtres auxquels l'avait associé la volonté de l'architecte, par laquelle était réglée toute l'ordonnance de ce complexe et bel ensemble.

Les anciens étaient d'ailleurs tellement accoutumés à voir tout l'édifice habillé de ces couleurs, que ni Vitruve, ni Pline, ni Pausanias ni aucun autre théoricien ou historien de l'art n'a songé à prendre acte de cette pratique : on ne note et on ne signale guère que ce qui est exceptionnel et insolite. Nous ne saurions donc nous étonner du silence apparent que gardent les auteurs classiques au sujet du principe de la polychromie. Ce principe, plus d'un texte l'implique; aucun ne l'énonce en termes formels. Par bonheur, les inscriptions sont plus explicites : dans les comptes de la restauration de l'Érechtéion qui a été entreprise en 385, on trouve l'indication du salaire payé à l'ouvrier « qui a peint à l'encaustique la cymaise qui est sur l'architrave de l'intérieur »; il y est fait mention aussi des feuilles de métal qui ont été achetées « pour dorer les œils (de volute) de la colonne »[3].

1. Vitruve, IV, ii, 2.

2. C'est ainsi qu'Euripide parle des « frises dorées des temples aux belles colonnes », εὐστύλων ναῶν χρυσήρεις θριγκούς (*Iphigénie en Tauride*, v. 128, 129).

3. *C. I. A.*, I, 324. Voir la traduction de cette inscription qui a été donnée par M. Choisy dans ses *Études épigraphiques sur l'architecture grecque*, III, p. 119 et 133.

Depuis que l'attention a été appelée sur ces particularités, il n'y a pour ainsi dire pas eu une seule fouille de quelque importance qui n'ait apporté de nouveaux arguments à l'appui de la doctrine qui s'était tout d'abord heurtée à des négations si passionnées. Aujourd'hui, on ne rencontrerait plus personne qui conteste le principe de la polychromie des édifices antiques. Ceux qui l'ont soutenu les premiers hésiteraient peut-être, s'ils vivaient encore, à suivre jusqu'au bout ceux qui se présentent comme leurs disciples et leurs continuateurs. Les nouveaux convertis, c'est ce qui arrive souvent, ont dépassé la mesure. On connaît ce personnage de Boileau qui se vante d'avoir, pour honorer ses convives, fait mettre de la muscade dans tous les plats. Plus d'un architecte aujourd'hui agit à la façon de l'amphitryon du *Repas ridicule.*

Aimez-vous la couleur? On en a mis partout,

écrirait-il volontiers en dessous de ses châssis, quand il entreprend de montrer, par une série de dessins, ce qu'a pu être, dans sa splendeur première, quelqu'un des plus beaux édifices de l'antiquité. Aux objections que lui présente l'archéologue, l'artiste se contente parfois de répondre que l'effet ainsi obtenu est des plus heureux et qu'il n'en faut pas davantage[1].

L'historien de l'art ne saurait se placer à ce point de vue. Ce qui lui importe, à lui, ce n'est pas de chercher quelle est la plus riche et la plus somptueuse parure que l'imagination du décorateur puisse inventer pour un édifice tel que le Parthénon ; c'est de savoir, par l'étude des monuments et par elle seule, quelle a été, en cette matière, pendant le cours de l'âge classique, la pratique des Grecs, quelles couleurs ils ont employées pour orner leurs bâtiments et sur quelles parties de ceux-ci ils les ont étendues, dans quel esprit et sous quelles réserves ils ont usé de cette ressource. C'est là une question de fait, où les considérations esthétiques n'ont rien à voir. Les seules données qui comptent, pour la solution du problème, c'est celles qui se tirent des témoignages d'observateurs attentifs et compétents.

Ces témoignages, nous les avons recueillis ; nous avons consulté les dépositions des architectes et des archéologues qui, dans de récentes campagnes, ont examiné, au moment où ils sortaient de terre,

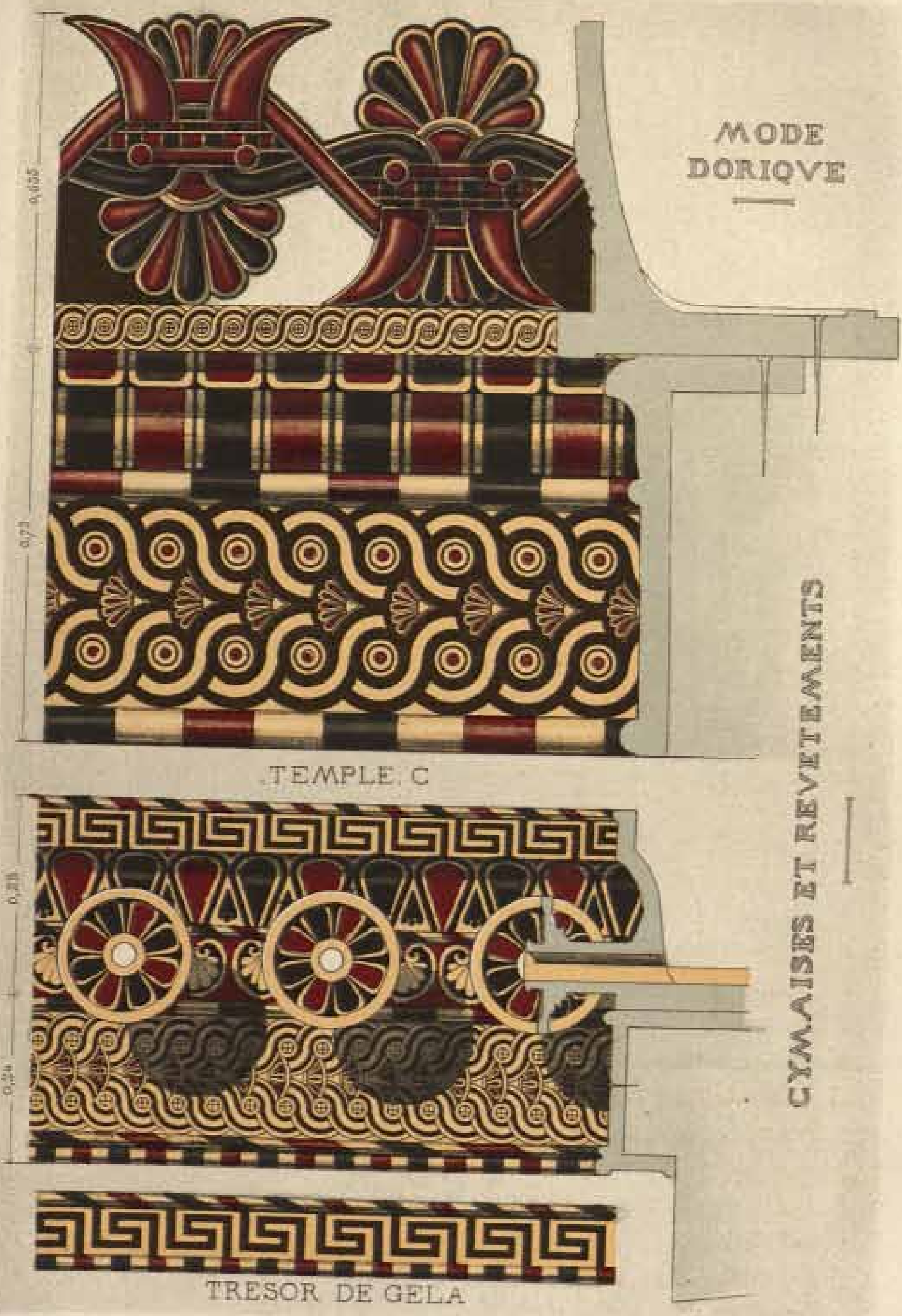
1. « Je n'ai qu'une seule raison que je tiens à faire valoir. A mes yeux, elle est supérieure à toutes les autres : *la polychromie fait bien*; *elle est* BELLE. » (E. LOVIOT, *L'Architecture*, 1889, p. 85.)

les restes des monuments qu'ils dégageaient, et ce qui ressort de cette enquête, c'est que, hors peut-être dans un seul édifice, on n'a pas trouvé trace de couleurs qui aient été posées sur la pierre plus bas que le chapiteau de la colonne. C'est ce qu'affirmaient avec assurance, après dix années d'études poursuivies sur le chantier, les architectes allemands qui avaient travaillé à l'exhumation d'Olympie, et, dans cet incomparable champ de fouilles, toute l'architecture grecque leur avait passé sous les yeux, représentée par des bâtiments dont les uns, comme le temple d'Héra et plusieurs trésors, remontaient au VII[e] et au VI[e] siècle, tandis que d'autres étaient contemporains des successeurs d'Alexandre et même de la domination romaine. Ce qui, pour eux, ressortait des constatations qu'ils avaient opérées sur des fragments sans nombre et de tout âge, c'est que la décoration polychrome n'avait été appliquée, en règle générale, que sur les parties hautes de l'édifice[1].

Cette règle, comment le constructeur a-t-il été amené à l'adopter? Peut-être pouvons-nous deviner les motifs qui l'y ont décidé. Appliquées sur un objet quelconque, des couleurs vives et franches semblent lui donner plus de corps et de solidité ; elles le font paraître plus proche qu'il ne l'est réellement. Or, dans un grand édifice, l'entablement est sensiblement plus éloigné de l'œil du spectateur que le stylobate, que les colonnes et que les murs de la cella. C'était donc surtout à cet entablement, à ses champs et à ses profils qu'il importait d'assurer le bénéfice des vertus de la couleur, en appelant celle-ci à redresser, dans une certaine mesure, les perceptions de la vue. Grâce à l'intensité des tons et à leur variété, l'architecte reprenait ainsi, un à un, tous les traits du dessin de la modénature ; sans les grossir et les alourdir, il les rendait plus nets; il appelait l'attention sur les correspondances et sur les contrastes par lesquels s'indiquaient les rapports que certaines analogies ou certaines différences de fonction établissaient entre les divers membres de cet ensemble. L'effet de diminution et d'atténuation produit par la distance se trouvait ainsi corrigé; la vigueur des colorations locales donnait à chaque motif son indépendance et sa pleine valeur; elle accentuait singulièrement la fermeté des contours.

Ce qui achevait d'appeler là l'intervention de la couleur, c'était le

1. C'est ce que ces architectes s'accordèrent à déclarer à M. Pottier, qui les interrogea à ce sujet quand, en 1879, il leur fit visite à Olympie (*L'Architecture*, 1889, p. 28, 29). Les observations que fit M. Pottier sur les fragments qui lui furent montrés confirmèrent les dires des directeurs des travaux.



Imp. Draeger

LA DÉCORATION POLYCHROME

Terre cuite.

caractère des membres d'architecture dont se composait l'entablement. Parmi ceux-ci, il n'y en avait guère qu'un seul, les triglyphes, qui fût composé de manière à pouvoir, semble-t-il, se passer de la couleur. A défaut de celle-ci, les oppositions d'ombre et de lumière qu'y ménagent des creux et des reliefs très hardiment modelés eussent suffi pour en rendre sensibles à l'œil, même de très loin, le dessin et le rythme; mais ce qui est vrai du membre principal de la frise ne l'est pas au même degré des deux autres parties de l'entablement dorique. Dans l'architrave et surtout dans la corniche il y a les gouttes, il y a d'étroits listels et de minces tablettes, de légères cymaises. Chacun de ces éléments de moindre dimension et de forme moins accusée gagne beaucoup à se distinguer de ses voisins par une coloration qui lui soit propre; c'est à ce prix seulement qu'il garde, quelque haut qu'il soit placé, son importance et sa valeur expressive.

Enfin, ce n'est pas seulement par des raisons de goût que se justifie le parti qui fut pris là par l'architecte; il s'explique aussi par l'histoire même de l'art. C'était le bois qui fournissait aux constructeurs des plus anciens temples leurs colonnes et leur entablement. Celui-ci était la partie du bâtiment la plus exposée aux intempéries; pour l'en défendre, on commença par le peindre; plus tard, on eut souvent recours à l'emploi de la terre cuite. Étant donnée la facilité avec laquelle la couleur se pose sur l'argile et persiste à tout jamais une fois qu'elle y a été fixée par le feu, les revêtements, qui avaient d'abord été adoptés pour la protection qu'ils assuraient, ne tardèrent pas à être utilisés à une autre fin. La brosse du peintre céramiste y sema les palmettes, les fleurons et les rosaces, les tresses et les méandres; cette riche ornementation s'appliqua surtout à la corniche, à celle-ci tout particulièrement. L'effet ainsi obtenu avait paru des plus heureux; aussi, dans certaines régions du monde grec, s'était-on avisé d'adapter ces plaques de terre cuite à des bâtiments qui, par la nature de leurs matériaux, ne semblaient pas appeler ce genre de complément; elles étaient venues, en Italie comme en Sicile, concourir à l'embellissement de plus d'un temple construit tout entier en tuf calcaire, et, là encore, c'était au comble et à la partie supérieure de l'entablement que s'étaient ajustées ces pièces de rapport. L'œil s'était ainsi accoutumé à voir la couleur fleurir les champs et les profils du couronnement; il eût été dépaysé s'il ne l'avait pas retrouvée, à cette même place, dans les temples où l'architecte avait, du haut en bas, caché le grain grossier de la pierre sous une couche de stuc. Ce

stuc se prêtait à recevoir une coloration qui donnerait l'équivalent de celle qui ailleurs avait été demandée aux plaques de terre cuite.

Il importe de distinguer, en cette matière, ce qui, pour avoir été formellement observé, peut être érigé en règle générale, et ce qui reste hypothétique ou ne paraît qu'à l'état d'exception. Voici en quels termes s'exprime à ce sujet R. Borrmann, un des architectes qui ont pris part au long travail des fouilles d'Olympie. On a là le résultat de son expérience et de ses observations personnelles : « A ne tenir compte que des faits, on constate que le style dorique, lorsqu'il applique la couleur aux divers membres de l'architecture, suit des règles fixes, qui sont partout respectées. Pour un grand nombre de monuments et particulièrement pour la plupart des édifices d'Olympie, de ceux qui étaient bâtis en calcaire coquillier, c'est une question tranchée que celle de la coloration des surfaces planes du mur et du fût des colonnes; partout là, comme fond, rien d'autre que le ton clair et blanc du stuc. Aucun indice ne donne à penser que, tout au moins dans les bâtiments d'Olympie, des feuilles aient jamais été peintes sur l'échine des chapiteaux doriques. Il a été trouvé dans nos fouilles beaucoup de chapiteaux très bien conservés, plusieurs même qui semblaient sortir des mains de l'ouvrier; aucun d'eux n'a laissé voir la moindre trace de couleur ni même d'ornements esquissés sur la pierre; tout ce que l'on a observé, c'est que les filets qui se creusent à la base de l'échine étaient teints de rouge.... Dans les parties du bâtiment qui ont reçu une teinte unie, sans ornements, dans les triglyphes par exemple, souvent, sinon toujours, la couleur paraît avoir été mêlée à l'enduit. Voici, pour l'entablement dorique, ce que l'on est autorisé à établir comme règle, sous la réserve d'exceptions qui peuvent se présenter : étaient peints constamment en rouge le listel de l'architrave, le dessous incliné du larmier entre les mutules, la petite face en retrait de la partie inférieure du larmier, enfin, là où elle n'a pas reçu une ornementation spéciale, la moulure inférieure de la corniche, en d'autres termes l'étroit bandeau sur lequel reposent les mutules. Le stuc reparaît d'ordinaire, avec sa couleur claire, sur la face verticale de ce bandeau, entre les mutules[1]. Même régularité pour le filet qui portait les gouttes dans l'architrave et pour la mutule où elles sont attachées dans la corniche, ainsi que pour les triglyphes; tout cela était peint d'un bleu plus ou moins foncé. Les gouttes étaient le plus souvent

1. Cette assertion ne laisse pas de surprendre; ces petites faces restées blanches devaient faire l'effet de taches, sur le fond rouge et bleu de cette riche corniche.



Imp. Draeger

LA DÉCORATION POLYCHROME

Terre cuite.

rouges, quelquefois aussi de la couleur naturelle du stuc; il arrivait aussi qu'elles fussent peintes en jaune ou dorées. On devine de certaines correspondances ménagées dans la coloration entre les membres qui, dans l'économie générale du bâtiment, se font pendant. Les petites cymaises de la corniche et du chapiteau de l'ante sont d'ordinaire décorées de feuilles peintes. Le champ des métopes n'était colorié que quand il servait de fond à des sculptures; il l'était alors en rouge ou en bleu; autrement il restait blanc. Les champs des frontons et ceux des frises sculptées étaient généralement peints en rouge ou en bleu clair[1]. »

Si telle est la pratique à peu près constante de l'architecte grec pendant toute la durée de l'âge classique, ces règles, comme nous en avertit lui-même l'auteur de cet exposé, ne laissent pourtant pas de comporter certaines variantes et certaines exceptions. C'est ainsi que, dans le temple d'Égine — le fait paraît bien attesté — le dallage de la cella aurait été recouvert par une couche de stuc d'un rouge très franc[2]. Quant au stylobate, jamais on n'y a aperçu, sur les gradins, la moindre trace de couleur. Pour ce qui est des colonnes, on croit avoir distingué, sur un des fûts du temple E, à Sélinonte, trois bandes circulaires, sortes de ceintures dont l'une aurait été rouge, l'autre blanche, et la troisième bleue[3]; mais, à supposer l'observation exacte, le fait reste isolé. Nulle part ailleurs on n'a signalé, sur les tambours, ni rouge ni bleu. La seule différence, d'un temple à l'autre, c'est que le ton du stuc, dans certains édifices, comme à Égine et dans la plupart des temples de la Sicile et de l'Italie, tire sur le jaune, tandis que, dans les monuments d'Olympie, il semble avoir visé plutôt à imiter la blancheur du marbre. Ce qui est vrai de la colonne l'est aussi des murs de la cella; on n'y rencontre qu'un stuc qui se rapproche plus ou moins du ton de la pierre. Il n'y a, nous affirme-t-on, de feuilles peintes sur

1. *Berl. phil. Wochenschrift*, 1895, p. 49, 50 (dans l'étude que Borrmann consacre à la seconde édition du manuel de Durm, auquel il reproche d'avoir fait une trop large part à l'hypothèse dans l'exposé qu'il présente des pratiques de la polychromie). C'est à peu près dans les données indiquées par Borrmann que se tient l'auteur de la planche CXII des *Baudenkmæler (Olympia*, t. I), planche dessinée par Paul Græf et où est présentée une restitution de l'angle de l'entablement d'un trésor. Les colonnes, leurs chapiteaux, l'architrave et même le larmier y gardent le ton naturel de la pierre ou d'un stuc qui imite ce ton. Des couleurs sont posées sur le chapiteau de l'ante, sur le gorgerin des fûts, sur la frise, sur une partie de la corniche. La décoration polychrome reste très sobre.

2. Loviot, *L'Architecture*, 1889, p. 85. Ce témoignage est confirmé par le statuaire Eugène Guillaume, qui me raconte avoir ramassé lui-même un de ces fragments de stuc rouge et l'avoir rapporté à Garnier.

3. Serra di Falco, *Antichità della Sicilia*, t. II, p. 28.

l'échine d'aucun des chapiteaux qui ont été découverts à Olympie et nous n'avons aucune raison de révoquer en doute cette assertion; mais il n'en est pas moins vrai que, sur plusieurs chapiteaux de Pæstum, on a relevé de menus ornements, feuilles et fleurs, dont le relief est à peine sensible (pl. XXVI). C'est grâce à une coloration spéciale, dont quelques vestiges se discernent d'ailleurs sur le stuc, que ces ornements se détachaient du fond; sans elle, ils eussent été à peine visibles[1]. Ces ornements végétaux, on les a vainement cherchés sur le coussinet des chapiteaux d'Égine, ce qui n'a pas empêché de les y faire figurer quand on a restauré le temple[2]; tout ce que l'on a trouvé là, c'est des restes d'un stuc dont la teinte actuelle, terre de Sienne brûlée, représenterait, croit-on, un rouge qu'aurait usé et comme éteint une longue exposition à l'air[3]. Il en est de même pour l'abaque; dans la restauration, on y a dessiné un méandre, quoique la pierre, on le reconnaît, ne donnât aucune indication à ce sujet. Au contraire, la teinte rouge qui a été attribuée à l'architrave serait justifiée, assure-t-on, par de nombreuses traces de rouge qui existeraient encore sur la face externe de la plate-bande; ce rouge, qui aurait été mêlé à l'enduit, serait encore très vif par endroits[4]. Si l'on n'a pas été trompé par les apparences, l'architecte n'aurait pas suivi ici la même règle qu'à Olympie, où les architraves paraissent être restées blanches[5]. Quant aux rinceaux qui ont été dessinés en jaune et en vert sur cette architrave, ils sont de pure invention[6]. En revanche, les partis que l'auteur de la restauration a pris, pour la décoration de la frise et de la corniche, ne s'écartent pas sensiblement de ceux qui nous sont indiqués pour Olympie. Il n'y a qu'une différence : dans cette restitution des deux membres supérieurs de l'entablement du temple d'Égine, le bleu est le ton dominant; il est affecté ici à des moulures que l'on se serait attendu, d'après les observations faites sur les ruines d'Olympie, à trouver teintées de rouge. Ce sont là d'ailleurs des détails d'importance secondaire; tout contestable que puisse être tel ou tel d'entre eux, la décoration polychrome n'en reste pas moins, dans toute restauration

1. Sur ces traces de couleur au bas de l'échine des chapiteaux de Pæstum, Hittorf, *Arch. polych.*, p. 45, note 1; Garnier, *Le temple de Jupiter Panhellénien*, p. 18.

2. Ch. Garnier, *Le temple de Jupiter Panhellénien à Égine* (1889, in-f°, Didot), pl. IX-X.

3. *Ibidem*, p. 18.

4. *Ibidem*, p. 19.

5. Nous devons dire que Fenger, dans la restauration qu'il donne de l'entablement d'Égine (*Die Dorische Polychromie*, pl. I), n'a pas cru, malgré l'exemple et les assertions de Garnier, devoir teinter de rouge l'architrave.

6. Garnier, *Le temple de Jupiter*, p. 20.

dont l'auteur s'en tient aux indices fournis par les monuments, assignée et réservée à la portion de l'édifice où les premiers modèles avaient été donnés par la tuile émaillée, où celle-ci en avait posé le principe et créé le type. Il en est ainsi certainement des temples du ve siècle; mais il est possible que, dans certains édifices plus anciens, l'architecte ait plus largement usé de la couleur. Il en est de même dans la statuaire: la coloration que le sculpteur archaïque donne à ses figures est plus variée, les tons y sont plus francs et plus hardiment étendus sur toutes les surfaces que dans l'œuvre des maîtres de l'âge suivant.

Il y a d'ailleurs des différences sensibles entre les tons que la flamme incorporait à l'argile et ceux que le pinceau posait sur l'enduit. Si ces derniers s'étaient aussi bien conservés que les dessins des plaques de terre cuite, nous découvririons peut-être aussi que les motifs variaient, dans certaines limites, quand le décorateur changeait de procédé. En tout cas, la palette du peintre céramiste était plus pauvre que celle du peintre en bâtiments. Le premier n'a employé que quatre couleurs, le blanc, le noir, le jaune et le rouge, les quatre couleurs qui, au témoignage de Pline, ont été les seules dont aient usé, jusqu'au temps même d'Alexandre, les artistes que nous appellerions des peintres d'histoire, les Zeuxis et les Apelle (pl. VIII et IX)[1]. Le second ajoute, à ces quatre tons fondamentaux, le bleu et peut-être le vert. Le bleu, un bleu tantôt clair et tantôt sombre, alterne partout avec le rouge dans l'ornementation des chapiteaux ioniques et des cymaises de marbre qui, rendues au jour par les fouilles récentes de l'Acropole d'Athènes, proviennent d'édifices ruinés du sixième siècle[2]; on en a retrouvé de nombreux vestiges dans le creux des triglyphes de maint temple grec. Quant au vert, on ne saurait nier que la trace n'en soit apparue sur plus d'un monument[3]; mais y représente-t-il exactement le ton original, celui que le peintre avait voulu mettre sur l'enduit ou sur le marbre? Il est permis d'en douter. Tous ceux qui ont manié ces

1. Les éléments de la planche VIII sont empruntés aux planches III et I de Dœrpfeld, *Ueber die Verwendung*. La planche IX est exécutée d'après de Luynes et Debacq, *Temples de Métaponte*. Pour le décor polychrome exécuté au moyen de la terre cuite, consulter aussi les planches CXV-CXXIV d'*Olympia, Baudenkmæler*, t. I, et la description de ces planches donnée par R. Borrmann et enrichie de nombreuses figures insérées dans le texte. Sur les terres cuites peintes de la Grèce propre, qui n'auraient pas été assez remarquées, voir Fenger, p. 24-25.

2. *Antike Denkmæler*, t. I, pl. 18, 29, 38, 50.

3. C'est du vert que l'on a retrouvé dans la corniche et dans les caissons du temple de Némésis à Rhamnunte (*Unedited antiquities of Attica*, 1817, chap. VI, à propos des planches 3 et 6).

figurines de faïence que les tombes égyptiennes fournissent par milliers ont constaté que, dans nombre d'entre elles, le bel émail bleu dont elles avaient été revêtues par l'ouvrier a souvent, par l'effet prolongé du temps et de l'humidité, tourné au vert sur toute la statuette ou parfois sur une partie seulement de ses surfaces. Ce doit être par une altération de ce genre qu'il faut le plus souvent expliquer la présence du vert dans ce qui nous reste du décor polychrome des édifices grecs; ainsi, dans la corniche du vieux temple d'Athèna; si, presque partout, la teinte bleue a verdi, elle a encore conservé, par endroits, sa valeur première; il est donc permis de restituer celle-ci dans tout l'ensemble du motif[1]. Le vert ne passe point au bleu. D'autre part, en mêlant le jaune et le bleu, le peintre obtient à volonté toutes les nuances du vert, et il est possible que, dans certains membres de l'architecture, dans les cymaises par exemple, des ornements végétaux, tels que feuilles et fleurs, aient été parfois exécutés en vert.

Le décorateur n'a cependant dû faire de cette couleur qu'un usage assez restreint; il a dû ne l'employer que pour mieux mettre en vue tel ou tel léger détail, dans une ornementation élégante et compliquée; elle ne pouvait lui rendre les mêmes services que le rouge et le bleu, l'aider aussi efficacement à dessiner les lignes maîtresses de l'édifice et ce que l'on peut appeler les articulations de la modénature. Le bleu s'oppose au rouge plus franchement que le vert; il offre avec lui un plus ferme et plus heureux contraste; aussi remplace-t-il partout le noir, auquel le peintre céramiste avait attribué un rôle si considérable dans la composition de ses revêtements coloriés. Par cette substitution du bleu au noir, l'aspect général de l'édifice devint plus clair et plus gai. Nous aurions pu sans doute, dès maintenant, présenter quelques exemples de ce mode d'ornementation que nous aurions empruntés à des monuments qui dataient du sixième siècle; mais nous n'aurions eu à montrer que des fragments détachés d'édifices qui étaient pour la plupart de petite dimension, qui ont été complètement détruits et dont il eût été impossible de restituer l'ensemble. C'est quand nous étudierons les temples de marbre du cinquième siècle que nous chercherons à donner une idée des effets que l'on obtenait par l'application directe de la couleur sur l'enduit ou sur la pierre, comme nous l'avons essayé ici pour un autre genre de décor. Il suffira alors de comparer entre

1. C'est ce dont témoigne l'architecte Wiegand, qui a étudié et publié ces fragments (*Antike Denkmæler*, t. I, p. 28). Il a, dans l'image qu'il donne de cette cymaise, rétabli le bleu primitif (pl. 38, A[2]).

elles ces deux séries de planches. La comparaison permettra de mesurer le progrès qui s'est accompli entre le temps où les architectes de la Sicile et de l'Italie demandaient au potier les plaques de terre cuite coloriées qu'ils clouaient sur leurs corniches et celui où les Ictinos et les Mnésiclès emploient les peintres dont la collaboration est mentionnée par les comptes des travaux de l'Acropole, où ils chargent ces discrets auxiliaires d'étendre sur l'entablement du Parthénon et des Propylées la brillante parure d'une décoration polychrome qui offre bien autrement de richesse et de variété.

C'est aussi quand nous décrirons ces édifices que nous aurons à résoudre une question qui a été très discutée, celle de savoir si le marbre, dans les parties du bâtiment où il était censé garder sa coloration naturelle, recevait, comme on l'a souvent dit, une glaçure qui en tempérait la blancheur et en adoucissait l'éclat, question qui se pose à peu près dans les mêmes termes pour les nus de la statuaire. Sans rien préjuger à ce sujet, nous devons, dès maintenant, signaler une erreur qui a été parfois commise à propos de l'aspect que présentent aujourd'hui non seulement la plupart des temples de marbre, mais encore maints édifices bâtis en tuf calcaire. Quand on voyage dans le midi de la France, en Italie, en Grèce ou dans le nord de l'Afrique, on admire la belle patine dorée, d'un ton soyeux et chaud, qui est pour beaucoup dans la beauté pittoresque de telle ou telle ruine célèbre. Dans cette patine, chère aux artistes, on a voulu voir le reste d'une couche de peinture ou d'un enduit coloré qui aurait été appliqué partout sur la pierre; mais cette hypothèse ne soutient pas l'examen. La patine n'existe d'ordinaire que sur un ou deux des côtés de l'édifice. Sur les autres, elle est remplacée par des taches noires. Là même où elle a les nuances les plus vives, elle offre des mouchetures et des veines très irrégulières; elle varie d'intensité d'une colonne à l'autre. L'analyse chimique a démontré que cette teinte est due à la création d'un oxyde de fer hydraté qui, sous l'influence de l'air humide et de la chaleur, se forme par la décomposition graduelle de l'épiderme du marbre ou même de certaines autres roches[1]. Ni les vents qui chassent la pluie ni les rayons du soleil ne frappent également tous les fronts du bâtiment; il en résulte que cette altération ne se produit pas partout de la même manière; par suite, le titre et la couleur de l'oxyde changent avec l'orientation des façades.

1. LEPSIUS, *Marmorstudien*, p. 18, 121 DURM, p. 181, note 150.

Dans les plaques de terre cuite comme dans les peintures exécutées sur l'enduit ou sur le marbre, les couleurs étaient posées à plat, l'une à côté de l'autre, sans nuances intermédiaires qui fissent la transition; mais le peintre, avec un sûr instinct, avait su éviter les rencontres qui auraient produit sur l'œil un effet désagréable. Ainsi, dans les ornements, le rouge et le bleu sont séparés d'ordinaire soit par un filet blanc et noir, soit par un léger filet d'or. Ailleurs, là où il s'agit de membres d'architecture, tels que le triglyphe et la métope, dont l'un est teint en blanc tandis que la métope est souvent colorée en rouge, les deux tons se touchent; mais les surfaces ne sont pas dans le même plan et les ombres portées viennent tempérer ce que cette juxtaposition aurait pu avoir de dureté. On pouvait d'ailleurs compter sur la distance pour atténuer la hardiesse de certaines oppositions, pour parer à tout risque de violence et d'outrance.

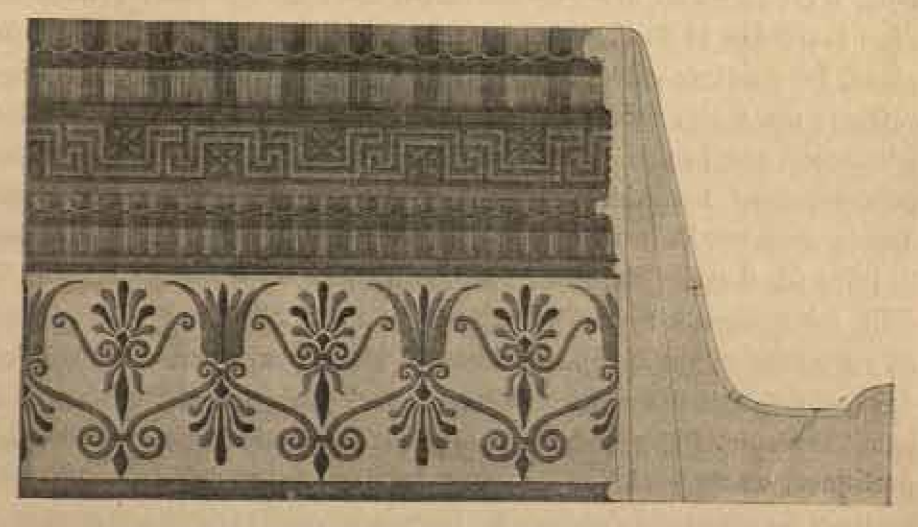
Si l'on sait quels étaient les tons qui servaient à établir ce décor, on est moins avancé au sujet de la nature et de la composition chimique des couleurs employées à cet effet. Voici ce qu'indiqueraient les quelques analyses qui ont été faites de fragments d'argile peinte ou d'enduits colorés recueillis en Sicile et à Athènes[1]. Le blanc est de la céruse ou de la craie, le noir du fer brûlé ou de l'os carbonisé, ce que l'on appelle du noir animal. Le jaune, c'est de l'ocre. Le rouge paraît avoir été parfois un fer oligiste terreux et plus fréquemment le cinabre naturel. Quant au bleu, c'est un carbonate ou un silicate de cuivre, ce que Vitruve appelle le bleu d'Alexandrie, une fritte dont il donne la recette[2]; c'est le bleu dont se sont aussi servis les sculpteurs d'Athènes, au VI[e] siècle, et, plus tard, les coroplastes de Tanagra, pour colorier parfois le nu et toujours les draperies de leurs statues ou de leurs figurines.

Dans les temples de tuf, là où, comme sur les triglyphes ou sur toute la longueur d'une plate-bande, on ne voulait avoir qu'un ton uni, la couleur était souvent mêlée au stuc, en sorte qu'elle ne risquait point de disparaître, tant que celui-ci continuait d'adhérer à la pierre. Quant aux ornements, tels que palmettes, fleurons, rinceaux, ils ne pouvaient être tracés qu'au pinceau. Par une inscription déjà citée, on sait que, sur le marbre tout au moins, le travail se faisait par le procédé de l'encaustique, c'est-à-dire au moyen de couleurs mêlées

1. Hittorf, *Architecture polychrome*, ch. 74. Rayet, *Bulletin de la Société des Antiquaires*, 1880, p. 169.
2. Vitruve, VII, II.

à la cire, que l'on distribuait sur le fond avec des fers chauds. Le même document nous apprend que, dans certains édifices très soignés, tels que l'Erechthéion, on employait aussi la dorure; dans l'ordre dorique, c'étaient les gouttes qui se prêtaient le mieux à recevoir cette parure. L'architecte grec ne paraît pas avoir connu une pratique qui chez nous est très répandue, celle qui consiste à figurer, sur l'enduit, un appareil fictif, à y dessiner les joints. Cette sorte de tricherie n'était pas de son goût. Le mur ou le support de tuf, lorsqu'il était habillé de stuc, affectait plutôt l'aspect d'un monolithe.

On s'y est pris de différentes manières pour exécuter les orne-



260. — Cymaise du temple S à Sélinonte. Peinture sur pierre stuquée. Hittorf, *Arch. ant.*, pl. 36.

ments qui étaient destinés à se détacher en vigueur sur un fond clair (fig. 260). Les surfaces où l'on en retrouve des vestiges ne paraissent pas avoir été toujours traitées de la même façon; il semble que la couleur ait été appliquée tantôt sur l'enduit sec et tantôt sur l'enduit frais. Les motifs étaient parfois modelés dans le stuc avec un très léger relief, qui eût été à peine senti sans la couleur qui venait s'y apposer; c'était le cas des chapiteaux de la basilique de Pæstum que décoraient des folioles et des fleurs (pl. XXVI). Quand on avait à peindre directement sur le marbre, le motif était souvent dessiné par un creux très faible ménagé dans le champ, creux qui était ensuite rempli d'une mince couche de couleur; c'est le procédé qui paraît avoir été le plus anciennement employé. Ailleurs, on s'est contenté de tracer à la pointe le contour du motif et, dans l'intérieur de ce contour, au lieu de polir

le marbre, comme on l'avait fait dans le creux de l'entaille, on en a piqué la surface à très petits coups, de façon à obtenir un grain auquel s'attacherait la matière colorante et qui la fixerait. Enfin, il y a aussi des marbres où l'ornement a été tracé par le pinceau à main levée, sans esquisse préalable. Dans le musée de l'Acropole à Athènes, où sont réunis tant de curieux restes de l'architecture des Pisistratides, on rencontre des exemples de l'emploi des trois procédés différents.

Comme l'indique cette diversité même, il avait fallu s'ingénier pour poser cette peinture sur le marbre et l'y faire tenir ; rien de plus aisé, au contraire, que de l'appliquer, avec toute chance de durée, sur le bois. C'est ce qu'on avait certainement fait dans les constructions de l'âge mycénien et de l'âge homérique, où le bois tenait une si grande place. La peinture y avait été employée d'abord pour sa vertu préservatrice ; mais elle avait, en même temps, servi à égayer l'aspect des bâtiments, par la variété des tons qui revêtaient les panneaux et les poutres, dans les intérieurs comme sur les façades. Le bois avait depuis lors perdu beaucoup de terrain ; mais, dans les parties de l'édifice où il avait maintenu ses positions et où il était apparent, il était certainement recouvert partout d'une couche de peinture. Celle-ci, en même temps qu'elle en assurait la conservation, servait à lui donner un aspect qui le mît en rapport avec les ensembles où il jouait son rôle. Dans ce qui reste des plafonds en marbre de certains portiques, on a relevé, sur les moulures des caissons, de très sensibles vestiges de couleur, l'esquisse de certains motifs, tels que des étoiles d'or se détachant sur un fond bleu. Là où les plafonds étaient de bois, les mêmes tons et les mêmes ornements avaient dû être appliqués sur les petites solives qui composaient ces compartiments. Dans l'intérieur des cellas, où étaient exposées, autour des statues chryséléphantines, nombre d'offrandes précieuses, des objets d'or, d'argent et d'ivoire, on n'avait pu manquer de donner une parure du même genre aux poutres qui formaient l'ossature du plafond, au-dessus de la nef unique ou des trois nefs du sanctuaire.

Il y aura lieu de compléter plus tard ces indications sommaires, quand nous aurons à décrire les édifices du ve siècle ; mais elles suffisent, dès maintenant, pour faire comprendre quel parti l'architecte grec a tiré de ces couleurs qu'il étendait sur l'argile, sur le stuc, le marbre et le bois, comment il les a utilisées pour la décoration de ses édifices. Il y a une autre espèce de *polychromie* que l'on a appelée la *polychromie naturelle* ; c'est celle que l'on obtient en rapprochant les uns des

autres des matériaux de nature et, par suite, de couleur différente. Elle est, en un sens, d'un emploi plus aisé que celle où le décor est créé par l'application de couleurs étendues au pinceau ; mais, si elle peut donner des effets qui ont leur richesse et leur beauté, elle ne se prête pas, dans la même mesure, à l'exécution du motif d'ornement. Cette polychromie naturelle, le décorateur mycénien en avait fait un usage fréquent et déjà très habile ; c'est ce que nous avons constaté en étudiant les tombes à coupole de Mycènes et d'Orchomène. Il ne semble pas que cette habitude se soit conservée pendant l'âge suivant ; nous ne saurions citer un édifice de la période archaïque où, comme dans le *Trésor d'Atrée*, l'architecte ait fait entrer dans la composition de ses façades des roches très diverses d'aspect. Rien ne s'explique mieux que ce changement de méthode ; c'était en tuf calcaire que l'on construisait les temples et partout on avait du stuc pour recouvrir ce tuf et en cacher la grossièreté ; or la coloration qu'il était facile de donner au stuc permettait d'obtenir à meilleur compte les contrastes que l'on avait jadis demandés à la juxtaposition des porphyres et des brèches rouges, vertes ou noires. Cette méthode, on n'y reviendra que le jour où l'on mettra en œuvre des matériaux dont il n'y aura plus lieu de dissimuler les imperfections au moyen d'un enduit ; nous verrons, dans l'Érechthéion, le marbre d'Éleusis marier sa teinte sombre à la blancheur des marbres du Pentélique.

Naturelle ou artificielle, la décoration polychrome est donc contemporaine des premiers essais de l'architecture grecque ; elle s'est développée avec cet art, et celui-ci n'a jamais cessé de la considérer comme inséparable des édifices qu'il construisait ; il en a transmis la tradition à l'art byzantin et à celui de notre moyen âge occidental. On a peine à comprendre comment, au cours des derniers siècles, cette tradition avait été abandonnée, comment le principe même en avait été oublié et méconnu. Dans la nature, est-il un être vivant qui s'offre à nous sans sa couleur propre, où des variétés de ton et de nuance distinguent pour l'œil les différents organes et font ressortir le plan de la charpente intérieure, où elles marquent les diversités d'âge et de sexe? Seules les terres et les pierres, seuls les objets appartenant au monde minéral ont parfois une couleur uniforme, grise ou brune. Or un édifice par les formes duquel s'est traduite la pensée d'un peuple civilisé, un édifice que le génie du maître de l'œuvre a modelé librement et avec amour, cet édifice expressif, fils tout à la fois de l'âme collective et de l'initiative individuelle, est vraiment un corps organique, un être vivant. Comment

lui aussi ne présenterait-il pas cette variété de couleurs que nous trouvons dans le végétal, dans la plante comme dans l'arbre, dans l'animal, depuis le plus humble zoophyte et le plus petit insecte jusqu'aux grands mammifères et jusqu'à l'homme ? Si le temple n'avait pas eu sa coloration propre, s'il n'avait offert à l'œil que la blancheur abstraite et monotone d'une pierre qui serait restée partout pareille à elle-même tout en remplissant, suivant la place qu'elle occupe dans le bâtiment, des fonctions différentes, le temple aurait été en dehors de la vie, et c'est ce que n'a pu vouloir l'artiste, qui est, comme le dit le poète, « créateur après Dieu ».

§ 16. — LISTE DES PRINCIPAUX TEMPLES DORIQUES ANTÉRIEURS A L'AN 480

Dans les pages qui précèdent, nous avons eu l'occasion de signaler, à divers points de vue, les particularités qui caractérisent ceux des temples doriques, antérieurs au second tiers du v[e] siècle, dont il subsiste des débris assez importants pour que l'on puisse, en tout ou en partie, en restituer le plan, en définir le style et, jusqu'à un certain point, en fixer l'âge par une conjecture vraisemblable. Ce n'est pas une histoire spéciale de l'architecture que nous écrivons; nous ne saurions donc consacrer ici à chacun de ces édifices une monographie qui entraînerait de longs développements. Nous avons présenté la théorie générale du mode dorique et l'histoire des progrès de cet art; il nous suffira d'y ajouter une suite de notices succinctes, où reparaîtront, rangés dans l'ordre probable des temps, tous les temples ci-dessus mentionnés et quelques autres encore.

Quelques indications sommaires y rappelleront les principaux des traits qui sont propres à chaque monument, qui en font l'originalité. Pour les édifices auxquels nous avons emprunté nos exemples, il sera renvoyé aux vues d'ensemble ou de détail et aux plans qui en ont été donnés au cours de ces études. Quant aux monuments qui n'y ont pas été cités, nous joindrons à la mention qui en sera faite quelques brèves indications bibliographiques qui indiqueront au lecteur les ouvrages où les restes en ont été décrits. Enfin, nous encadrerons dans cette liste quelques figures dont la place n'était pas dans l'exposition générale que nous avons présentée des méthodes et des procédés de l'architecture dorique.

Au-dessous de toutes les figures que renferme le chapitre qui se

termine par ce dénombrement, nous avons indiqué la source d'où elles provenaient. Mais cette mention n'implique pas que nous ayons servilement reproduit le dessin de l'auteur dont nous invoquons l'autorité. Sans rien ajouter ni changer aux documents que nous avons mis en œuvre, nous les avons présentés, dans la plupart des cas, de manière à les rendre plus compréhensibles; en un mot, nous avons choisi nos modes de représentation. C'est ainsi que des temples figurés *au trait* dans des ouvrages spécialement destinés aux architectes l'ont été par nous *à l'effet*, c'est-à-dire avec les ombres qu'ils comportent; le lecteur se rendra ainsi bien mieux compte du caractère des formes et de la succession des plans. Il en est de même pour les nombreux détails d'architecture sur lesquels nous avons eu à appeler l'attention, pour les bases par exemple et les chapiteaux des colonnes et des antes; si nous les avions montrés tels que les donnent les ouvrages auxquels nous les empruntions, la figuration n'aurait été lisible que pour les personnes habituées aux méthodes du dessin géométrique. Nous les avons mis en perspective; ce mode de présentation permet d'en faire saisir les reliefs à première vue[1].

Héræon d'Olympie. Entre-axes des colonnes. Façade (en commençant par la gauche), 3m,32; 3m,51; 3m,63; 3m,54; 3m,21. Côtés, entre-axes des entre-colonnements extrêmes, 3m,09; 3m,18. Nombre des colonnes du ptéroma : façade, 6; côtés, 18 (les colonnes d'angle sont toujours comptées deux fois). A l'intérieur, 2 rangs de 8 colonnes. Deux pronaos, antérieur et postérieur.

Pl. IV; XII; XIV; XXV, 2; XL, 12; XLII, 8, 9; XLVI; XLVII, 25; XLVIII; XLIX. Fig. 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 204.

Au sujet de l'histoire et des dispositions de l'Héræon, des changements qu'elles ont pu subir au cours des siècles, consulter un mémoire de Wernicke, *Zur Geschichte des Heræons*, qui forme la 2e partie de ses *Olympische Beitræge* (*Jahrbuch* de l'Inst. archéologique, 1894, p. 101-114).

Temple de Tirynthe. Le temple qui fut élevé sur l'emplacement du palais de Tirynthe dut être un des plus anciens monuments de l'architecture dorique qu'il y ait eus dans le Péloponnèse, à en juger par le peu qui en subsiste, par la décoration d'une de ses tuiles ornées (pl. XLV) et par le profil de son chapiteau (pl. XXIV, 1, 2). Celui-ci est, de tous les chapiteaux de cet ordre qui nous soient parvenus, le plus archaïque de forme et d'aspect. Il se distingue par la largeur de l'abaque; celle-ci y est presque égale au double diamètre de la partie supérieure du fût, proportion qui est déjà sensiblement atténuée dans le temple de Corinthe et que l'on ne retrouve que dans le temple de Déméter à Pæstum (Schliemann et Doerpfeld, *Tirynthe*, p. 274-276).

* Temple d'Héra a Argos ou plutôt entre Mycènes et Argos. C'était le prin-

1. Les temples qui n'ont pas été mentionnés au cours du chapitre sont marqués d'un astérisque. Abréviations employées : F. Façade, C. Côtés, E. A. C. Entre-colonnements angulaires des côtés.

cipal centre religieux de l'Argolide; il dut y avoir là, de très bonne heure, un édifice important; mais, de ce premier temple qui fut brûlé en 423, il ne subsiste que des substructions en appareil cyclopéen. L'épaisseur de la couche de cendres semble indiquer un bâtiment dans la construction duquel le bois entrait pour une large part.

Ch. Waldstein, *Excavations of the american school of Athens at the Heraion of Argos*, 1892, in-4°, New-York, 1892, 20 pp. et 8 planches.

TEMPLE DE CADACCHIO, à Corfou. F. 6. Côté droit, 3 colonnes existantes; côté gauche, 6. Il y avait probablement 12 colonnes de côté. 20 cannelures. F. Entre-axes: 2m,10; 2m,28; 2m,28; 2m,28; 2m,10. Pas de pronaos postérieur. Frise sans triglyphes. Modénature d'un caractère très particulier. Fronton assez élevé. Pl. XLVII, 8; XLVIII; XLIX; 2; L, 2; fig. 248, 249.

Tout ce que l'on sait de ce curieux édifice, dont il ne reste plus rien, est dû à une seule relation, celle de l'architecte anglais Railton (*Antiquities of Athens and other places in Greece, Sicily*, etc., in-f°, 1830).

TEMPLE DIT D'ARTÉMIS (?) A SYRACUSE. F. 6, C. 17. Colonnes monolithes. Entrecolonnement central, 2m,449. Le ptéroma et le pronaos présentent un arrangement analogue à celui des temples C et S de Sélinonte, mais sans la disposition pseudodiptère. Deux colonnes entre les têtes des murs de la cella, qui forment ante. Il semble que la cella ait été ouverte aux deux bouts.

Rien n'a été retrouvé de la frise et de la corniche. Cella étroite (9m,56 dans œuvre). Longueur probable de l'édifice, 54 mètres.

Pl. XIII; XVI; XLIX, 3; L, 3.

Fig. 231.

Tout ce que l'on sait sur les dispositions et les dimensions du temple, dont la façade antérieure a seule été dégagée, est dû aux fouilles faites par Sav. Cavallari (*Tempio creduto di Diana in Siracusa*, p. 10-20, dans *Bullettino della commissione di antichità e belle arti in Sicilia*, VIII, 1875, Palerme, p. 10-20, pl. IV et V). Toute la partie postérieure de l'édifice est encore cachée sous des constructions modernes.

* TEMPLE DANS L'ACROPOLE DE TARENTE. Deux colonnes, faites de plusieurs tambours, sont debout, engagées dans des constructions modernes (fig. 261). On les a comparées, pour leurs proportions, à celles du temple d'Artémis à Syracuse et du temple C de Sélinonte. Hauteur de la colonne avec le chapiteau, 8m,47. Diamètre inférieur du fût, 1m,96; diamètre supérieur, 1m,55. La colonne a 4 diamètres 459. Seul entre-axe mesuré, 3m,77. Pl. L, 5. Fig. 261. *Notizie degli scavi*, 1881, p. 379-383 et pl. VII. *Gazette archéologique*, 1881, p. 151 et pl. 25 (photographie).

TEMPLE DE CORINTHE. F. Entre-axes : 3m,70; 4 mètres; 4m,02; 4 mètres; 3m,70. Entre-axes des entre-colonnements extrêmes : 3m,48; les autres ont 3m,70. F. 6 colonnes. C. 15. Colonnes monolithes. Intérieur : 2 rangs de 4 colonnes. Un opisthodome et deux pronaos. Entablement incomplet. L'architrave seule subsiste et les gouttes y indiquent la place que les triglyphes occupaient dans la frise.

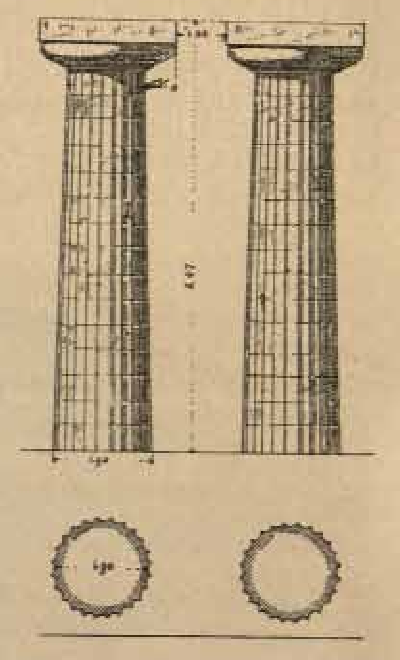
Pl. XIV; XXII; XXIII; XXIV, 3, 15; XXXIX, 1; XLVII, 21; XLVIII; XLIX, 4; L, 3.

Fig. 252, 253.

Temple d'Assos. F., 6 c.; C. 13. 16 cannelures aux colonnes du ptéroma, 18 à celles du pronaos. Arêtes de cannelures, au ptéroma, coïncidant avec les axes des colonnes. Plus une colonne debout. Hauteur des colonnes calculée par Clarke, 4m,78. F. Entre-axes : 2m,20; 2m,45; 2m,45; 2m,45; 2m,20. E. A. C. 2m,07; 2m,45, etc. Sculptures sur l'architrave et dans les métopes. Pas de pronaos postérieur.
Pl. XV; XXXIV; XXXV; XLVIII, 9; XLVIII; XLIX, 5; L, 7.

* L'Olympieion, a Syracuse. Hors de la ville, sur la rive droite de l'Anapos. Il en reste la partie inférieure de deux colonnes monolithes, en tuf. 16 cannelures. Hauteur des colonnes évaluée à 8 mètres, ce qui donnerait 4 1/4 pour le rapport de la hauteur au diamètre.

Houel, *Voyage pittoresque*, t. III, pl. 192; Serra di Falco, *Antichita di Sicilia*, t. IV, pl. 28, 29; Cavallari-Holm, *Topografia archeologica di Siracusa*, p. 24, 379.



261. — Les deux colonnes du temple de Tarente. Plan et élévation.

Temple D de Sélinonte. F. 6 c.; C. 13. 20 cannelures. Entre-axes : F. 4,339; 4, 38; 4,47; 4, 38; 4, 339. E. A. C. 4, 33. Autres entrecolonnements, 4, 48. Pronaos profond, où les antes sont formées par des colonnes engagées. Opisthodome (nous réservons ce terme, dont le sens varie chez les auteurs, pour une chambre fermée, qui forme la partie postérieure de la cella). Pas de pronaos postérieur. Architrave faite de deux pièces, dans le sens de la hauteur. Sur les côtés, la largeur du portique se rapproche de celle qu'elle aurait dans la disposition pseudo-diptère. Corniche à grands et petits mutules, qui ont alternativement 3 et 6 gouttes de front.
Pl. XXIV, 4, 16, 17, 18; XXXII, 11; XXXVI; XXXVII, 15; XLVIII; XLIX, 6; L, 8. Fig. 212, 227.

Temple C de Sélinonte. F. 6; C. 17 colonnes. F. Entre-axes : 4m,25; 4m,46; 4m,54; 4m,46; 4m, 25. C. E. A. 3m,96; ensuite 3m,88 et 3m,84. Les colonnes, sur les côtés, ont, de diamètre, 17 centimètres de moins que sur la façade. Répétition des colonnes de façade en avant du pronaos, disposition qui se retrouve aux temples S et T de Sélinonte, ainsi qu'à l'Artémision de Syracuse. Pronaos sans ante. Opisthodome. Pas de pronaos postérieur. Métopes sculptées sur la frise de la façade principale (fig. 261). A très peu de chose près, triglyphes et métopes ont une même proportion, qui se rapproche de la forme du carré. Mutules alternés de deux dimensions avec 3 et 6 gouttes de front.

Pour l'étude du temple C, ajouter à la description d'Hittorf les renseignements contenus dans *Notizie degli scavi*, 1876, p. 107 et pl. V; 1882, p. 325-336, pl. IX et XX; 1884, p. 318-336. Avec ces derniers travaux la fouille a été achevée. On s'est attaché à laisser tous les morceaux là où ils étaient tombés. De nombreuses empreintes de pierres gravées, trouvées dans les fouilles de 1882, donnent à penser que ce temple était celui d'Héraclès; l'image d'Héraclès et de

sa massue se répètent sur la plupart de ces empreintes. Il y aurait eu dans le temple un atelier d'intailles.

Pl. IV, 2; VII, 2, C; VIII; XVI; XXI, 8; XXIV, 6, 8, 21, 22; XXXIII, 10-13; XL, 13; XLV; XLVII, 26; XLVIII; XLIX, 7; L, 9.

Fig. 226, 237.

* Le temple de Héra Lacinia, sur un promontoire, au sud de Crotone, en Italie. Il n'en subsiste aujourd'hui qu'une seule colonne, debout encore sur le reste d'un soubassement formé de grands blocs en assises régulières, mais inégales. La seule description qui ait été donnée de cette ruine se trouve dans François Lenormant, *La Grande Grèce, Paysages et histoire*, t. II, p. 216-221. Nous en extrayons ce qui se rapporte aux proportions de la colonne, que l'auteur déclare être plus ancienne que celle des temples de Métaponte : « Le fût est à 16 cannelures, sans renflement, mais avec une diminution d'un peu plus du sixième. La circonférence inférieure est de $5^m,60$, soit, pour le diamètre, $1^m,75$.



262. — Sélinonte. Élévation de la partie supérieure de la façade du temple C. D'après Hittorf, *Arch. ant.* pl. 22.

La hauteur totale de la colonne, avec son chapiteau, est de $8^m,29$, c'est-à-dire de 4 3/4 diamètres et une légère fraction. C'est une proportion intermédiaire entre celle du prétendu temple d'Artémis à Syracuse et des temples D et C de Sélinonte, d'une part, et, de l'autre, celle du grand temple de Pæstum ainsi que des temples A et E de Sélinonte. La forme du chapiteau, l'énorme développement de son coussinet écrasé, la largeur et l'épaisseur de l'abaque, tout cela nous rapproche plus du premier groupe d'édifices que du second. Il est facile de constater aussi sur le terrain que le temple du promontoire Lacinien offrait dans son plan ce développement outré dans le sens de la longueur, par rapport à celui de la largeur, qui est le caractère le plus saillant du temple dit d'Artémis et, à un degré un peu moindre, du temple C. On assure qu'au XVIe siècle le temple était encore presque intact et qu'il y avait 48 colonnes. Or ce nombre est celui même que présente, grâce à la double rangée de son portique antérieur, le temple C. Par conséquent, pour avoir le nombre de colonnes qu'on lui voyait encore avant qu'il eût fourni les matériaux du palais épiscopal de *Cotrone*, il faut que le temple d'Héra en ait eu, lui aussi, dix-sept sur chaque côté, et que, comme dans les édifices auxquels nous l'avons comparé, ces colonnes aient été plus serrées sur les faces latérales que sur les faces antérieure et postérieure, de façon à ce que les abaques des chapiteaux se touchassent presque.

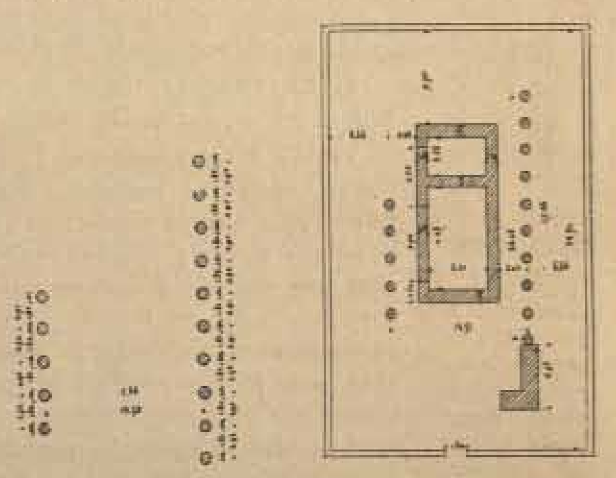
« Il résulte de ces observations que la colonne du temple d'Héra Lacinia

est le plus ancien morceau d'architecture grecque qui existe sur le continent italien. L'édifice dont elle est le dernier débris ne peut avoir été construit que vers la fin du VIIᵉ ou le commencement du VIᵉ siècle.... »

* TEMPLE DIT D'APOLLON LYCIEN A MÉTAPONTE (*Chiesa di Sansone*). F. 6, C. 12 colonnes. Hauteur des colonnes, 5ᵐ,60. Diamètre inférieur du fût, 1ᵐ,36. 20 cannelures. Dimensions de l'édifice, avec le soubassement : 41ᵐ,5 sur 22ᵐ,5. Découverte, dans les ruines, de nombreux fragments de revêtements en terre cuite.

De Luynes et Debacq, *Metaponte*, pl. 7-12. Lacava, *Topografia e storia di Metaponto*, Naples, 1891, pl. 2-6. Sante Simone, *Studi sugli avanzi di Metaponto*, Bari, 1875.

AUTRE TEMPLE DE MÉTAPONTE (*Tavola dei Palladini* ou *Tempio delle colonne Paladine*). Restent 10 colonnes sur le côté gauche et 5 sur le côté droit. Probablement F. 6, C. 12 colonnes. 20 cannelures. Diamètre inférieur du fût, 1ᵐ,10. Les entre-axes, sur les côtés, varient de 2ᵐ,90 à 2ᵐ,94. Le plan n'a pas pu être rétabli tout entier (fig. 262); tout ce que l'on en sait, c'est que la cella était divisée en naos (11ᵐ,28 de long) et en opisthodome (3ᵐ,88). L'architrave n'a plus son couronnement ; elle devait être en deux pièces, dans le sens de la hauteur. Pour la forme du chapiteau, il n'y a point parfait accord entre les relevés de Debacq et ceux de Sante Simone.



263. — Temple de Métaponte.
Plan de l'état actuel et plan en partie restauré. Lacava.

Pl. IX ; XXIII, 2, 13, 14 ; XXV, 1 ; XLIX, 8 ; L, 10. Fig. 216, 220, 235.

De Luynes et Debacq, *Métaponte*, pl. 3-6. Sante Simone, *Studi sugli avanzi*, etc., pl. 1-4. Lacava, *Topografia*, pl. 8-10. *Roemische Mitth.*, t. VI, 1891, p. 363.

TEMPLE DE DÉMÉTER A PÆSTUM. F. 16. C. 13 colonnes. 20 cannelures. F. Entre-axes, 2ᵐ,61; 2ᵐ,64; 2ᵐ,63; 2ᵐ,64; 2ᵐ61. E. A. C. 2ᵐ,63, etc. Les colonnes du ptéroma sont très anciennes. Elles ont, sous l'échine, un gorgerin orné de feuilles. Opisthodome. Pas de pronaos postérieur. L'édifice, qui a certainement été construit au VIᵉ siècle, paraît avoir été, beaucoup plus tard, profondément remanié. L'entablement aurait alors été refait tout entier, sauf la partie inférieure de l'architrave. Cette architrave est en deux pièces; elle ne porte pas de gouttes sous les triglyphes, et elle est séparée de la frise par une double moulure. Les triglyphes sont formés par des plaques encastrées dans la frise. Celle-ci se termine, aux angles, par une portion de métope. La corniche est dépourvue de mutules. Le larmier a une saillie anormale. Le dessous est orné de caissons qui se répètent dans les rampants du fronton. Ces dispositions, étrangères à l'architecture grecque, permettent de reconnaître, dans toute la partie de l'en-

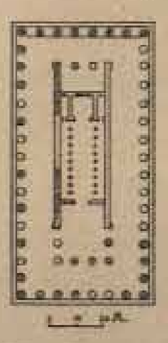
tablement qui est au-dessus de l'assise inférieure de l'architrave, une restauration de l'époque romaine.

La disposition que présentait le pronaos reste incertaine. L'état actuel a suggéré à Lagardette et à Labrouste deux restaurations assez différentes. Il y avait là, devant l'entrée de la cella, des colonnes à 24 cannelures, avec base, dont le chapiteau n'a pas été retrouvé ; on ignore à quel ordre elles appartenaient. Il est possible qu'elles datent aussi de la réfection tardive, que toute la partie antérieure du bâtiment ait alors reçu un arrangement nouveau. En tout cas, il n'y a jamais eu de pronaos postérieur.

Pl. XXVI, 9-12 ; XLVII, 14 ; XLVIII ; XLIX, 9 ; L, 11. Fig. 210, 215, 223.

Temple S, a Sélinonte. F. 6 ; C, 14 colonnes. F. Entre-axes, 4m,40 ; 4m,46 ; 4m,62 ; 4m,46 ; 4m,40. E. A. C. 4m,49 ; 4m,61, etc. Cella très étroite. Portiques latéraux qui ont presque la largeur de ceux du pseudo-diptère. Pas de pronaos postérieur. Métopes sculptées sur la frise de la façade.

Pl. XVI ; XXIV, 5, 10, 19, 20 ; XXXVI ; XXXVII ; XXXVIII ; XLI, 6 ; XLVII, 23 ; XLVIII ; XLIX, 10. Fig. 219, 228, 234.



264. — Temple T. Plan de Courtépée, d'après son relevé. Gailhabaud, *Monuments anciens et modernes*, t. 1.

Temple T, a Sélinonte. F. 8. C. 17 colonnes, d'après Hittorf, 16 d'après Courtépée. A l'intérieur, deux rangées de 10 colonnes d'après Hittorf, de 9 d'après Courtépée (fig. 264). Ce temple, un des plus grands que les anciens aient construits, peut être considéré comme un pseudo-diptère. Ses larges portiques mettaient à la disposition du public une surface de 2750 mètres carrés. L'édifice, mesuré avec le soubassement, a 110m,36 de long sur 53m,42 de large. Pronaos entouré de colonnes sur trois côtés. Pronaos postérieur. La construction date de deux époques. La partie la plus ancienne, la façade, est contemporaine des temples C et D. La construction semble avoir été interrompue, puis reprise au ve siècle, quand fut bâti le temple R. Des différences très marquées distinguent les colonnes de la façade principale, des façades latérales et du pronaos de celles de la façade postérieure et du pronaos postérieur.

Pl. XVII ; XXXII, 5-9 ; XLVII, 11 ; XLVIII ; XLIX, 11 ; L, 13.
Fig. 232, 264.

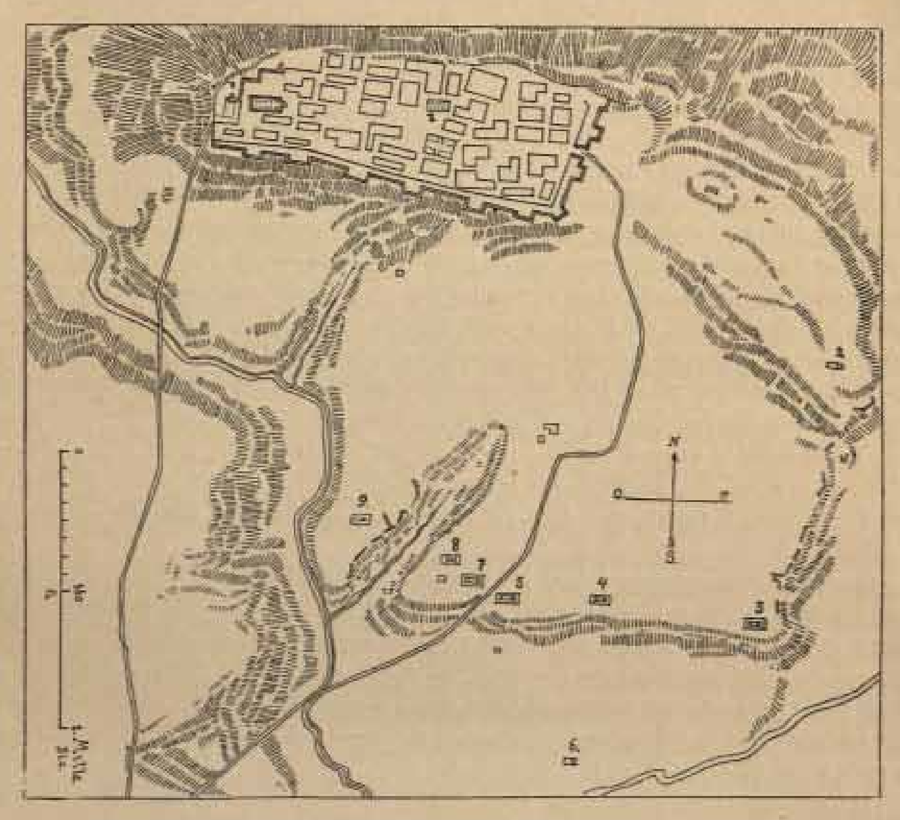
Temple dit de Poseidon, a Pæstum.

Façade : Entre-axes : 4m,32 ; 4m,47 ; 4m,47 ; 4m,47 ; 4m,32.

Côtés : Entre-axes, aux entre-colonnements angulaires, 4m,25. Les autres, 4m,35. Nombre des colonnes du ptéroma, 6×14. Intérieur : 2 rangs de 7 colonnes. C'est le seul temple où existent encore, conservés en partie, les deux ordres qui se superposaient, dans l'intérieur de la cella. Un cylindre creux et peu profond indique la place des gouttes dans les mutules.

Le plafond de la cella était à un niveau plus élevé que celui du ptéroma. Il ne peut y avoir de doute à ce sujet ; c'est ce qui résulte de l'examen des parties conservées de l'édifice. On verra par la suite que, dans des temples de même disposition, mais d'époque postérieure, la charpente du comble et les plafonds ont pu former un même ensemble ; les proportions adoptées ont pu conduire à établir le plafond entre les entraits de la charpente du comble et même, à la rigueur, tous les plafonds du temple ont pu être à une même hauteur. C'est là

une hypothèse qui n'est pas dénuée de toute vraisemblance ; mais, comme le temple de Pæstum est le seul où subsiste la colonnade intérieure, cette conjecture ne peut recevoir aucune confirmation directe. D'ailleurs, le système que nous avons adopté pour la restitution de la charpente de Pæstum peut avoir été aussi appliqué à ces temples moins anciens ; il n'y a aucune invraisemblance à le supposer. C'est ce que nous montrerons plus tard, et particulièrement à propos du temple de Zeus à Olympie. D'après la restauration présentée par les architectes allemands, la cella, le sol en étant surélevé par rapport à celui du por-



265. — Plan des ruines d'Agrigente, d'après Serra di Falco, t. III, pl. B [1].

tique, serait, de toutes les parties du temple, celle qui aurait eu le moins d'élévation.

Pl. V ; VI ; VII, 3 ; XIV ; XXI, 1 ; XXIV, 7, 9 ; XXVIII ; XXIX ; XXXII, 10 ; XXXIII, 7-9 ; XXXIX, 2 ; XL, 3 ; XLI, 9 ; XLVII, 19 ; XLVIII ; XLIX, 12 ; L, 14.

Fig. 156, 181, 185, 200, 205, 206, 208, 217, 225, 229, 231, 233, 245, 246, 255.

Temple dit d'Héraclès a Agrigente. Le plus ancien des temples d'Agrigente (fig. 265) ; peut avoir été construit bientôt après la fondation de la ville (580).

1. Noms sous lesquels sont désignés les temples : 1. Zeus Polieus (au milieu des constructions de la ville moderne, *Girgenti*). 2. Déméter et Koré. 3. Héra Lacinienne. 4. La Concorde. 5. Héraclès. 6. Asclépios. 7. Zeus Olympien. 8. Castor et Pollux. . Héphæstos.

F. 6. colonnes. C. 14 colonnes d'après Cockerell, 15 d'après Durm. 24 cannelures. Au chapiteau, le profil de l'échine dessine un angle de 45 degrés.

Entablement haut et lourd. Pronaos antérieur et postérieur. Cella étroite et longue.

Pl. XV; XLIX, 13; L, 15.

Houel, *Voyage pittoresque*, t. IV, pl. 218; *Antiquities of Athens and other places in Greece, Sicily*, f.; 1830, pl. 9 (Cockerell). Serra di Falco, t. III, pl. 15-19. Hittorf, *Architecture polychrome*, pl. 21, 5.

Le vieux temple d'Athéna, dans l'Acropole d'Athènes. F. 6. C. 12 colonnes. Entre-axes: 3m,74; 4m,04; 4m,04; 4m,04; 3m,74. 20 cannelures. Le bâtiment porte sur un seul degré. Pronaos antérieur et postérieur. La cella présente des dispositions très anormales; elle est divisée, dans le sens de la profondeur, en trois parties. Vient d'abord le naos proprement dit, partagé en trois nefs, pl. XIX, C; il y aurait eu là un ordre intérieur. Par derrière deux chambres, que sépare un mur placé dans l'axe même du bâtiment (D et E). Derrière ces chambres, un opisthodome, une grande salle (F). La statue de la déesse aurait été dressée dans la nef centrale du naos (C). Les autres pièces (D, E, F) auraient servi de magasins; jusqu'à l'achèvement du Parthénon, elles auraient renfermé le trésor d'Athéna. C'est cet édifice qui, au vie siècle et au commencement du ve, aurait été connu sous le nom d'*Hécatompédon*. Les substructions seules subsistaient au moment où ont été faites les fouilles qui ont mis à nu le roc de l'Acropole. Des membres de l'architecture, quelques-uns ont été retrouvés sur place dans ces fouilles; d'autres avaient été réemployés comme matériaux dans les murs d'enceinte de l'Acropole. La corniche était de marbre; des tuiles de marbre couvraient l'édifice.

C'est à Dœrpfeld que revient l'honneur d'avoir exhumé cet édifice et d'avoir mis en lumière le rôle important qu'il joua dans l'Acropole de Pisistrate. Les idées qu'il a exposées à ce sujet ont soulevé assez de controverses pour qu'il convienne de donner la liste des principales études où a été discutée la question. Il ne peut y avoir doute que sur deux points : le temple a-t-il été réparé et remis en état après la seconde guerre médique? A-t-il subsisté après la construction de l'Érechthéion?

Dœrpfeld, *Der alte Athena Tempel auf der Akropolis* (*Athen. Mitth.* 1886, p. 337-351; 1887, p. 25-61, 190-211; 1890, p. 420-439; 1897, p. 159-178). E. Petersen, *Ibidem*, 1887, p. 62-72. *Antike Denkmæler*, t. I, pl. I-II. Penrose, *Principles of athenian architecture*, in-fo, 1888, p. 5-6, pl. XLVI. Cf. du même, objection dans un article sur l'ancien Parthénon, *Journal of Hellenic Studies*, 1891, p. 291-296. E. Curtius accepte les idées de Dœrpfeld (*Die Stadtgeschichte von Athen*, 1891, p. 71-74).

Pl. XIV; XIX; XLVII, 4; XLVIII.

* Le temple dit d'Athéna (?) a Syracuse, aujourd'hui la cathédrale, *Santa Maria*. Si ce temple est en partie conservé, c'est que, lors de la chute du paganisme, il a été changé en église. Il en subsiste 22 colonnes, encore debout et portant l'architrave, 9 sur le côté sud, 12 au nord, 1 sur la façade postérieure; elles sont engagées dans les murs de l'église. Les remaniements nécessités par ce changement de destination ne permettent plus de rétablir tout le plan de l'édifice grec. F. 6. C. 14 ou 15 colonnes. 20 cannelures. La cella était allongée,

avec un pronaos *in antis*. Les colonnes sont serrées; elles s'amincissent sensiblement vers le haut; l'entasis y est à peine marquée. Dans l'entablement, la corniche a partout disparu. Là où il reste quelques morceaux de la frise, les triglyphes sont grêles.

Houel, *Voyage pittoresque*, t. III, pl. 194-195. Serra di Falco, *Ant. di Sic.*, t. IV, pl. 5-8. Cavallari-Holm, *Topografia archeologica*, p. 176-177; 382-384. Pl. L, 6.

* LE TEMPLE D'APOLLON A DELPHES. Bâti par les Alcméonides, entre 538 et 515; ils s'étaient chargés, comme entrepreneurs, de la construction, en vue de laquelle, par des quêtes faites pendant dix années dans tout le monde grec et chez les rois philhellènes, comme Amasis, le conseil des amphictyons avait ramassé trois cents talents, environ 1 800 francs (Hérodote, II, 180). L'architecte fut Spintharos de Corinthe (Pausanias, X, v, 13). Le *Bulletin de Correspondance hellénique* (1896, p. 641-654) contient une notice où Homolle résume tout ce que les fouilles récentes ont appris aux explorateurs sur la construction, la disposition et l'ornementation de l'édifice; mais ces données se réduisent à fort peu de chose; le temple du VIe siècle paraît avoir été presque complètement rebâti au IVe siècle, soit à la suite d'un incendie, soit plutôt après un tremblement de terre, qui l'aurait détruit jusqu'aux soubassements. Il ne resterait de l'édifice primitif que de très faibles débris, qui ont été utilisés comme matériaux, soit dans les substructions du nouveau temple, soit dans divers remblais.

Les travaux de terrassement, exécutés pour asseoir le temple, furent très importants; on peut les comparer à ceux qui, au siècle suivant, furent entrepris à Athènes, sur le versant sud de l'Acropole, afin de préparer l'esplanade où s'élèverait le Parthénon. Il subsiste, de cet effort, un monument considérable, le mur polygonal (fig. 151). Parmi les rares fragments que l'on croit pouvoir attribuer au temple de Spintharos, il y en a en tuf et en marbre; ainsi se trouve confirmée l'assertion d'Hérodote d'après laquelle les Alcméonides auraient employé le Paros pour « la partie antérieure » (τὰ ἔμπροσθεν τοῦ νηοῦ), sans doute pour la façade orientale du temple, quoiqu'ils n'y fussent pas obligés par leur contrat (V, 63). On ne s'était guère servi du marbre jusqu'alors que pour la sculpture; ce ne fut pas sans surprise et sans admiration que l'on vit l'architecte des Alcméonides en user dans sa construction; il fallut un pénible effort et une lourde dépense pour transporter, de Paros à Delphes, tous ces quartiers de marbre.

Par une série de calculs fondés sur la mensuration des fragments, du peu qui reste des triglyphes et des métopes, on croit être arrivé à fixer, d'une manière tout approximative, les dimensions du temple. Mesuré sur le stylobate, il aurait eu environ 58 mètres de long sur 23 mètres de large, dimensions qui sont sensiblement égales à celles du temple reconstruit. Quant aux dispositions intérieures, on n'en peut rien savoir.

Les colonnes étaient faites de tambours taillés dans un tuf d'un grain fin et serré, qui n'a reçu qu'un enduit très mince, formé de quelques couches de lait de chaux. Ces tambours ont en moyenne 0m,60 à 0m,62 de haut, vingt cannelures et un diamètre qui varie de 1m,33 à 1m,69. Du chapiteau, on a retrouvé un débris qui en permet une restauration. Il avait franchement les profils du VIe siècle, un haut abaque, une échine très évasée, au contour fortement arrondi. L'architrave était en deux pièces, dans le sens de la hauteur. Il a été recueilli deux fragments, en marbre de Paros, du filet qui la couronnait et qui portait les gouttes.

L'assise inférieure a disparu, ces grandes poutres de marbre ayant dû être retaillées en vue de divers remplois; mais on l'a retrouvée en tuf. Le rapprochement des filets de marbre et des épistyles de tuf donne pour la hauteur totale de l'architrave 1m,328. On a un morceau d'un triglyphe en marbre blanc; la hauteur de ce membre devait être de 1m,378. C'est de la corniche qu'il subsiste le plus de débris. Par l'examen des mutules, on reconnaît qu'il y avait deux types de triglyphes, les uns larges de 8m,25 et les autres de 8m,95. Les entre-colonnements n'étaient donc pas tous égaux. Deux mufles de lion, destinés à servir de gargouilles, présentent les caractères de l'art archaïque. D'un fragment de moulure qui provient du tympan, on a pu déduire l'inclinaison du fronton. Le rapport de la hauteur à la longueur y était 1 : 8,636. La couverture était en marbre, en grandes dalles plates relevées sur les bords pour faciliter l'écoulement de l'eau et recevoir les couvre-joints, qui étaient faits de la même matière. Une Niké ailée et volante, en marbre blanc, dont plusieurs fragments ont été ramassés, devait jouer le rôle d'acrotère, comme à Égine (pl. VII, A).

Il y avait, au témoignage de Pausanias (X, xix, 3), des statues dans les frontons; on pense en avoir retrouvé les restes dans les fragments de deux séries de figures, non travaillées par derrière, dont les unes sont en marbre et les autres en tuf, ce qui s'accorde avec l'assertion d'Hérodote. Euripide décrit des groupes que contemple le chœur, qui est censé se mouvoir devant la façade principale du temple (*Ion*, v. 190-219) : « Regarde », dit le chœur, « sur les murs de pierre la déroute des géants. » S'agit-il de peintures qui auraient couvert les murs de la cella, sous le portique? S'agit-il de métopes sculptées? Et, si c'est à des métopes qu'il faut rapporter cette description, ces métopes sont-elles celles du ptéroma, au-dessous du fronton, ou bien les métopes de la frise du pronaos, qui auraient été décorées comme dans le temple R, à Sélinonte (pl. XXXVII)? Il ne semble pas que les fouilles aient fourni aucun élément qui permette de résoudre ce problème.

Le Temple dit de Thémis a Rhamnunte. — Petit temple *in antis*. La colonne a cinq diamètres et demi de haut, et le profil du chapiteau est encore très évasé. Fait de quartiers de marbre du Pentélique, le mur de la cella est d'appareil polygonal; cette partie tout au moins de l'édifice paraît antérieure aux guerres médiques. Tout près de ce monument se trouve un temple périptère, de faible dimension, mais tout en marbre, qui est connu sous le nom de Temple de Némésis (pl. XV). Ce dernier édifice, à en juger par les formes et les proportions de son architecture, serait moins ancien que le Parthénon. Il est vraisemblable que ces deux édifices ont été également consacrés à Némésis; le temple périptère aurait remplacé, dans la seconde moitié du ve siècle, la vieille chapelle. La seule raison que l'on ait eue de croire que Thémis ait eu un temple à Rhamnunte, c'est le fait que l'on y a trouvé le nom de cette déesse gravé sur des bases de statues; mais Pausanias n'a pas vu de temple de Thémis à Rhamnunte, et il paraît probable, d'après le contexte des inscriptions, que Thémis était honorée là seulement comme parèdre de Némésis (Ἐφημερίς, 1891, p. 52-53).

Pl. XVI.
Fig. 133.

Le Temple d'Athéna a Égine. — Façade : Les entre-colonnements sensiblement égaux.

F. 6. C. 12 colonnes. 20 cannelures. A l'intérieur, 2 rangs de 5 colonnes. Pronaos antérieur et postérieur. De tous les temples archaïques, c'est le seul, à notre connaissance, où le tympan du fronton fût meublé de figures en ronde-bosse, posées devant le mur de fond. Il s'est conservé des éléments importants de la décoration du comble : ainsi les acrotères du sommet et des angles du fronton.

Pl. VII, A, B, C. E. ; XIV ; XXI, 9 ; XXVII, 2-6, XL, 16 ; XLII, 2, 6, 7 ; XLIII ; XLV ; XLVII, 5 ; XLVIII ; XLIX, 14 ; L, 16.

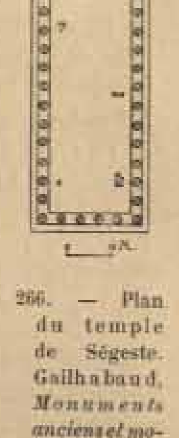
Fig. 169, 233, 254, 255.

Le Temple R, a Sélinonte. — Date de la première moitié du ve siècle ; si nous le mentionnons ici, c'est parce que, pour ce qui concerne la place assignée à la sculpture dans la décoration du temple et la disposition des colonnes du ptéroma, par rapport au massif de la cella, cet édifice nous a fourni d'utiles points de comparaison.

F. 6 ; C. 15 colonnes. 20 cannelures. F. Entre-axes : 4m,45 ; 4m,65 ; 4m,71 ; 4m,65 ; 4m,45. Faible amincissement du fût. Pronaos antérieur et postérieur. Opisthodome. Il y a des métopes sculptées à la fois sur la frise interne de l'un et de l'autre pronaos ; c'est peut-être le plus ancien exemple de cette disposition.

Pl. XV ; XXI, 5 ; XXXI ; XXXII, 14 ; XXXIII, 1-5 ; XXXVII ; XL, 1 ; XL, 11, 14 ; XLII, 17 ; XLIV, 1-4, 12, 13 ; XLV ; XLVII, 27 ; XLIX, 19 ; L, 22.

Fig. 231.



266. — Plan du temple de Ségeste. Gailhabaud, *Monuments anciens et modernes*, t. I.

Le Temple de Ségeste. — Ce temple paraît appartenir à la seconde moitié du ve siècle ; mais il nous a servi à faire comprendre jusqu'à quel point le ptéroma était indépendant du naos (p. 359). C'est à ce titre qu'il a trouvé place dans cette liste. F. 6. C. 14 colonnes. L'édifice n'ayant jamais été achevé, les colonnes du ptéroma, toutes debout, sont sans cannelures. Le chapiteau offre un profil encore très ferme. Les proportions de l'entablement et du fronton sont très heureuses. Des murs de la cella, il ne reste que quelques traces de substructions ; c'est à se demander si cette cella a été construite (fig. 266). F. Entre-axes : 4m,12 ; 4m,23 ; 4m,35 ; 4m,23 ; 4m,12. C.E.A. 4m,11 ; 4m,23 ; 4m,33, 4m,37, etc.

Pl. XXIX, 3 ; XLI, 1, 2, 3 ; XLII, 14 ; XLVII, 22 ; L, 27.

Fig. 180, 255.

* Temple d'Apollon Pythien a Gortyne. — Cet édifice mérite d'être mentionné, comme le seul monument de l'architecture religieuse qui jusqu'à présent ait été reconnu et étudié en Crète. D'après les relevés d'Halbherr, il n'aurait été, à l'origine, constitué que par une grande salle, presque carrée ; elle mesurait, dans œuvre, 14m,45 sur 16m,30. Une porte percée dans le mur oriental donnait accès à cette salle. Tout ce que l'on peut dire au sujet de la date à laquelle remonterait cette construction, c'est que celle-ci est certainement antérieure à la seconde moitié du viie siècle ; sur les parois de la cella, des inscriptions étaient gravées, dont les plus anciennes appartiendraient, selon Comparetti, au temps compris entre 650 et 600. Ce qui achève de donner à cette partie de l'édifice un caractère de haute antiquité, c'est que l'on y a trouvé, à droite de l'entrée, dans

le sanctuaire, de ces puisards, destinés à recevoir la libation, que l'on appelait ἐσχάραι. Ces puisards, nous les avons rencontrés dans les bâtiments de l'âge mycénien. L'usage s'en était conservé au cours de l'âge classique, dans certains temples, tels que ceux des Cabires à Samothrace et en Béotie et l'Asklépieion d'Athènes (*Histoire de l'Art*, t. VI, p. 283-284, 323, 343, 571 ; t. VII, p. 60, n° 2).

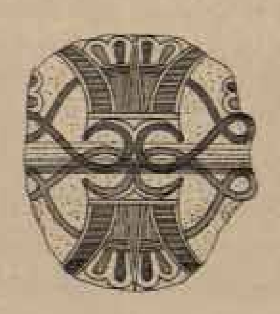
C'est vers le IIIe siècle que, pour mettre l'édifice en rapport avec le goût du jour, on y ajouta un pronaos, profond de 6m,08 et fermé sur le devant par un mur que décoraient six colonnes engagées de style dorique et que surmontait un fronton. On pénétrait dans ce pronaos par une porte qui s'ouvrait en face de celle du naos.

Halbherr, *Relazione sugli scavi del tempio d'Apollo Pythio in Gortyna*, avec dessins dans le texte et cinq planches (*Monumenti Antichi pubblicati per cura della reale Academia dei Lincei*, t. I, 1889, p. 10-38).

La basilique de Pæstum ou Grand portique. — Dans l'étude que nous avons faite de la colonne dorique, nous avons dû tenir compte des particularités que présentent la colonne et le chapiteau de cet édifice, le plus ancien qu'il y ait à Pæstum; mais nous ne croyons pas que ç'ait jamais été un temple (p. 560, n° 1). C'est donc dans le chapitre consacré à l'architecture civile que nous en donnerons le plan et que nous chercherons à en deviner la destination.

Pl. XXV, 3 ; XXVI, 1-8 ; XXXII, 1-4 ; XLVII, 12 ; XLVIII ; L, 31.

Fig. 214.



CHAPITRE IV

L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE

LE MODE IONIQUE

§ 1. — LES DISPOSITIONS GÉNÉRALES DU TEMPLE IONIQUE

L'historien, quand il cherche à remonter jusqu'aux origines de l'ordre ionique et à le suivre dans son évolution, ne dispose pas des mêmes ressources que pour l'ordre dorique. Le temps n'a pas épargné à son profit d'édifice duquel il puisse attendre des révélations qui aient l'importance de celles que lui a values l'exhumation du temple d'Héra, à Olympie. Nulle part, dans toute l'étendue du terrain qu'il se propose d'explorer, il ne rencontre un monument qui lui rende ainsi le service de le faire en quelque sorte assister à la naissance même d'un style, de tout un système d'art. Le type primitif se dérobe à ses recherches; le point de départ lui fait défaut, et il n'est pas non plus en mesure de rétablir toute la série des créations successives de cette architecture. Celle-ci avait pourtant produit, dès le VI[e] siècle, en Asie Mineure et dans les îles voisines, des édifices de très grande dimension et richement décorés, tels que le premier temple de l'Artémis d'Éphèse et le temple d'Héra à Samos. De ces bâtiments, il reste de notables débris; si les ruines avaient été dégagées par des fouilles méthodiques, on saurait quelle était l'ordonnance et quel était l'aspect des édifices que la race ionienne bâtit en ses jours de puissance et de gloire. Cette satisfaction n'a pas été accordée aux archéologues, et, pour Éphèse tout au moins, il leur faut y renoncer à jamais. Les fouilles de Wood, exécutées de 1863 à 1870, ont été aussi mal dirigées que dispendieuses; c'est à peine si, en remuant des masses énormes de décom-

bres, elles ont abouti à relever quelques-unes des dispositions du second temple, de celui qui a été construit sous les successeurs d'Alexandre. Quant au vieux temple, à celui que la torche d'Érostrate avait détruit, Wood en a rapporté de curieux fragments ; mais aucun effort n'a été fait pour en restituer le plan, dont peut-être on aurait pu, avec plus d'expérience et de soin, suivre les grandes lignes parmi les substructions de l'édifice postérieur. Il est trop tard aujourd'hui ; le sol a été trop profondément bouleversé ; ce serait peine perdue que de chercher à y retrouver des traits que la pioche du terrassier a brouillés et effacés comme à plaisir.

A Samos, c'est autre chose. De l'une des colonnes, il reste douze tambours qui, bien que l'aplomb de quelques-uns ait été dérangé, se maintiennent encore en place ; la partie inférieure du chapiteau qui la surmontait a été retrouvée, tout à côté, dans les décombres. La plupart des bases de la colonnade et le dallage sont encore en place, cachés sous les vignes qui recouvrent l'aire jadis occupée par la cella et par le portique[1]. C'est ce qu'ont prouvé quelques sondages exécutés à la hâte ; mais les fouilles n'ont pas été assez profondes ni surtout assez étendues pour que l'on sache dès à présent quel rôle jouaient, par rapport à l'ensemble, ceux des éléments de l'ordonnance qui se sont montrés au fond des tranchées. Les relevés partiels que l'on a présentés prêtent à plusieurs interprétations ; le temple paraît bien avoir été un périptère diptère, avec huit colonnes de façade[2] ; mais il est impossible de rétablir avec quelque assurance, sur des données aussi incomplètes, le plan de ce vaste édifice.

Dans les ruines d'une petite ville de l'Éolie, Néandria, sur le *Tchidri-dagh*, non loin du site où devait s'élever plus tard Alexandria Troas, il a été découvert récemment un édifice de style ionique qui,

1. Sur les ruines de l'Héræon, voir Tournefort, *Relation d'un voyage du Levant*, 1717, t. I, p. 420-422.

R. Pococke, *A description of the East*, 1745, t. II, p. 28 et pl. XLII.

Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de la Grèce*, 1782, t. I, p. 100 et pl. LIV (le plan que contient cette planche est celui de Pococke).

Antiquities of Ionia, 1821, p. 64-67, pl. II, III, IV, V et VI du chapitre V.

J. Girard, *L'Héræon de Samos* (*Bulletin de Corr. hell.*, 1880, p. 383-394 et pl. XII), avec un plan partiel.

Hultsch, *Archæol. Zeitung*, 1881, p. 97.

Dœrpfeld, *ibidem*, p. 261-270.

2. K. Humann aurait, m'apprend Dœrpfeld, fait à Samos des fouilles au cours desquelles il aurait relevé la position des huit colonnes de la façade. Le plan sur lequel il les aurait portées existerait dans les papiers de feu l'architecte Strack, pour le compte de qui les travaux avaient été exécutés.

selon le savant architecte auteur de la fouille, daterait du VIIe siècle[1]. Cet édifice est formé d'une simple cella reposant sur des substructions qui la débordaient sur les quatre côtés. Elle n'avait ni pronaos ni opisthodome; un rang de colonnes la divisait, à l'intérieur, en deux nefs de largeur sensiblement égale (pl. LI). Le seuil était au niveau du terrain environnant; donc pas de stylobate muni de degrés qui facilitassent l'accès du vaisseau. Y avait-il une colonnade extérieure? On n'est pas d'accord à ce sujet. Koldewey nie l'existence de cette colonnade[2]; Dœrpfeld inclinerait à l'admettre, d'après l'examen qu'il a fait de l'état des lieux et des fragments retrouvés; il croirait à un portique, dont les supports étaient très rapprochés du mur de la cella[3]. Nous reproduisons le plan restauré qu'il a bien voulu nous communiquer, en regard du plan de Koldewey (pl. LI). Il est d'ailleurs un autre point sur lequel une question peut se poser. Est-on certain que cet édifice fût un temple? Point de doute à cet égard, si l'on adopte la restitution de Dœrpfeld. Avec celle de Koldewey, quelque incertitude serait permise. Par sa distribution intérieure, l'édifice rappellerait les marchés d'Assos, de Pergame, d'Athènes, ainsi que l'arsenal maritime de cette dernière ville. Il est pourtant à remarquer que dans les salles spacieuses qui servaient de marchés couverts, l'entrée était presque toujours sur un des grands côtés, tandis qu'elle paraît se trouver ici sur une des façades. D'ailleurs ce même arrangement se rencontre dans un autre édifice ionique auquel on ne saurait contester une destination religieuse, dans le vieux temple de Locres, et peut-être faut-il voir, dans ce partage de la cella en deux nefs pareilles, une des plus anciennes dispositions du temple ionique, disposition qui, après avoir été essayée en divers lieux, aurait été abandonnée de bonne heure, pour les inconvénients qu'elle présentait[4]. En entrant dans le temple, on se heurtait à une colonne, qui barrait le passage et la vue; la colonnade masquait la statue placée au fond du sanctuaire ou forçait à mettre là deux statues, une dans chaque nef. Nous croyons donc devoir reconnaître un temple dans le bâtiment de Néandria; mais nous ne sommes pas fixés sur le vrai caractère du plan et l'édifice est d'ailleurs de petite dimension. Ce n'est pas cette sorte de chapelle qui nous

1. *Neandria, 51e Programm zum Winckelmannsfeste der archæologischen Gesellschaft in Berlin*, von Robert Koldewey, 49 pages, 1 carte et figures dans le texte, in-4°. Reimer, Berlin, 1891.

2. *Ibidem*, p. 30-31.

3. Lettre de Dœrpfeld du 13 octobre 1895.

4. Koldewey, *Neandria*, p. 44-45.

permettra de restituer le type que, dans d'autres conditions. Éphèse et Samos auraient pu nous faire connaître, celui des grands ensembles qu'a créés, à l'heure de son plein développement, l'art de l'Ionie.

Ces ensembles étant détruits ou encore enfouis en terre, il nous faut traverser la mer Égée et descendre jusqu'aux temples attiques du ve siècle pour rencontrer des édifices de style ionique dont le plan se lise clairement sur le sol et dont l'élévation même subsiste en tout ou en partie. Ces monuments sont encore, jusqu'à nouvel ordre, ceux qui nous donnent le mieux l'idée des partis que durent prendre, dès le début, les architectes dont l'œuvre offrit les premiers modèles de cet art et en fonda les traditions. C'est pour ce motif que, dès maintenant, nous avons présenté les plans de l'Érechthéion, du temple de la Victoire sans ailes et d'un temple aujourd'hui détruit, que l'on voyait encore, au siècle dernier, sur les bords de l'Ilissos (pl. LI)[1]. Il suffit d'y jeter un coup d'œil pour constater que ces plans présentent de très curieuses particularités.

De ces trois édifices, l'Érechthéion était le plus important; c'est donc lui surtout qui prête à l'observation. Tout d'abord, on remarquera que là, l'aire intérieure, la surface comprise entre les murs, n'a pas les proportions de la cella dorique; elle n'est point, comme celle-ci, étroite et profonde; elle est courte et large. Le mur de façade y est percé d'une porte; mais celle-ci n'est pas la porte principale. Dans les murs latéraux s'ouvrent deux portes, dont l'une, au nord, est celle dont le riche décor est si généralement admiré. On accédait ainsi au sanctuaire de trois côtés, tandis que, dans le temple dorique, il n'y avait qu'une entrée, l'ample baie qui mettait en relation le *naos* et son vestibule, le *pronaos* avec ses deux colonnes et sa double ante. Ici, point de *pronaos*. Les portes donnent directement sur le portique, ou plutôt sur les portiques, car il n'y a pas, à l'Érechthéion, de colonnade continue qui entoure tout l'édifice. Cette colonnade, ce qui la remplace, c'est trois portiques, dont chacun diffère des deux autres par la disposition comme par la hauteur et la forme de ses supports. Devant la façade principale, six colonnes s'alignent en file; sur la façade opposée, quatre demi-colonnes s'appuient au mur; il y a encore six colonnes, mais dont quatre seulement de front, à l'angle nord-ouest; au sud, la fameuse *tribune des Cariatides*, où ce n'est plus des fûts

1. Le plan du temple de l'Ilissos est emprunté à Stuart, *Antiquités d'Athènes*, t. I, p. 27-31, pl. 7.

cannelés, mais des statues, les nobles et fières canéphores, qui ont la charge de soutenir le poids de l'entablement.

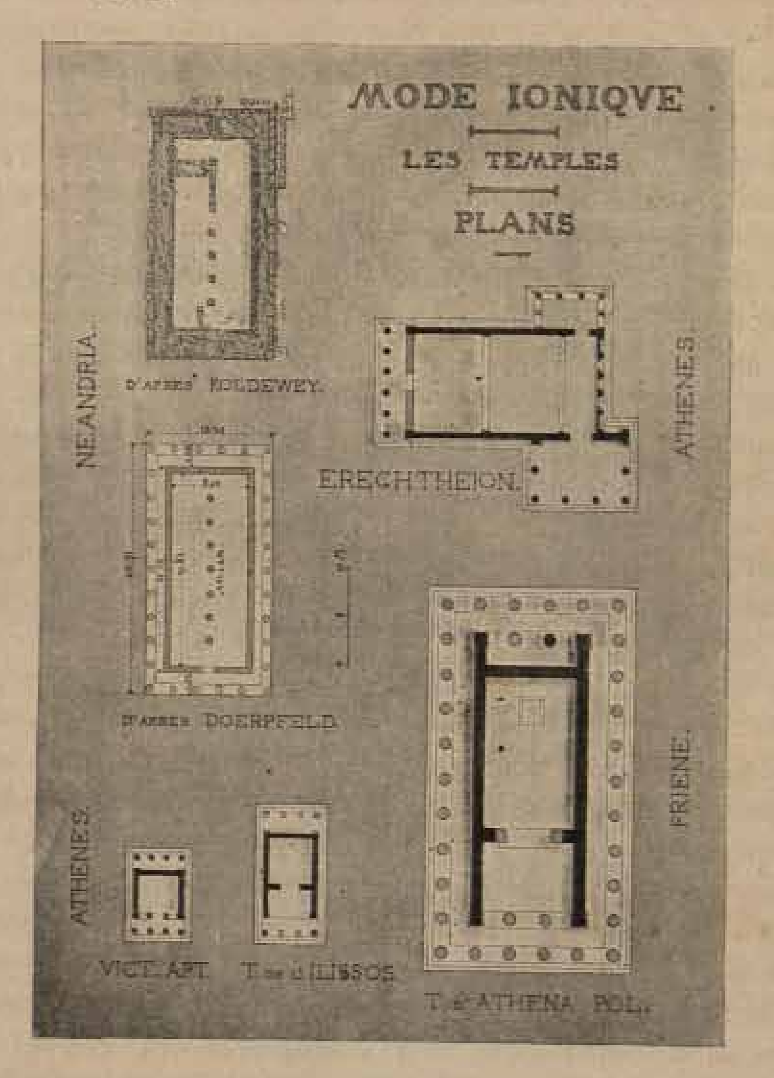
L'étude analytique de ce plan compliqué fait, à elle seule, suffisamment ressortir un des caractères par lesquels se définit, à l'origine, le temple ionique. Il n'a pas l'austère simplicité du temple dorique; il n'est pas né, comme lui, avec des formes arrêtées, que déterminait à tout jamais l'imitation voulue du *mégaron* mycénien; il n'est pas né avec cette belle ceinture de colonnes que l'architecte a nouée autour des flancs de son édifice lorsque, de la maison royale, il a fait l'auguste demeure des dieux immortels. Le temple ionique a, dans tout l'agencement des diverses parties qui le constituent, quelque chose de plus lâche, de plus irrégulier, de plus capricieux; il comporte des compléments, des appendices variés, adjonctions pour lesquelles l'architecte, eût-il été tenté d'en essayer, n'aurait pas su trouver, dans le temple dorique, une place appropriée.

Tout petit que soit l'édifice, le plan du temple de la Victoire sans ailes n'est pas moins significatif; le caractère original du temple ionique ne s'y marque pas moins nettement. Là, c'est la disposition dite *amphiprostyle* que nous rencontrons; le temple a quatre colonnes sur chacune de ses façades antérieure et postérieure. Quant à la cella, elle est à peu près carrée.

Le temple de l'Ilissos est aussi amphiprostyle; mais là le plan se rapproche davantage de celui qui nous est familier. La cella est précédée, comme dans le temple dorique, d'un pronaos dont les murs se terminent par deux antes. Avec cet édifice, on voit commencer un mouvement d'assimilation qui se poursuivra désormais sans interruption, sous l'ascendant vainqueur du mode dorique et à son profit. Les dispositions qui étaient propres au temple dorique s'imposèrent peu à peu au temple ionique. Celui-ci devint périptère; il eut son pronaos et son opisthodome. Dès lors les édifices, qu'ils relevassent de l'un ou de l'autre ordre, ne se distinguèrent plus que par le type des supports, par la composition et les profils de l'entablement. A partir du IVe siècle, il n'y a plus guère d'ionique, dans le temple qui porte encore ce nom, que la colonne, avec la conformation spéciale qui la caractérise, et la frise, avec son développement continu, où fait défaut le rythme des triglyphes. C'est ce que nous avons voulu démontrer quand, sur une même planche, en regard du temple de Néandria et des temples de l'Acropole, nous avons fait figurer le temple d'Athéna à Priène, une des œuvres les plus soignées des architectes de

la période hellénistique (pl. LI). A n'en consulter que le plan, on ne saurait dire à quel ordre appartient l'édifice; ce plan, c'est celui des temples doriques de Sunium, de Rhamnonte et de Némée (pl. XV). A

Pl. LI.



ÉTUDE COMPARATIVE DES PLANS

REPRÉSENTÉS A LA MÊME ÉCHELLE

mesure que l'on visera davantage au luxe et à l'effet, on multipliera le nombre des colonnes; on le doublera sur les flancs et sur les façades principales; mais le type n'en restera pas moins toujours le même, une copie du type dorique, pour ce qui est de la disposition générale.

On mesure, par cet exemple, le chemin parcouru. A en juger par

les types attiques, où l'architecte paraît être resté fidèle à l'esprit de l'archaïsme ionien, ce qui, sur le sol de la Grèce asiatique et des îles qui y sont attenantes, aurait constitué le temple ionique, dans les temps les plus anciens, ç'aurait été un *naos* de médiocre grandeur; si l'on doit en croire Koldewey, il n'y aurait pas eu autre chose à Néandria. Des portiques pouvaient venir s'appliquer contre tout ou partie des murs de cette cella, pour en varier l'aspect et en décorer l'entrée; mais ces portiques n'étaient jamais que des frontispices auxquels la fantaisie du constructeur assignait, suivant les cas, telle place plutôt que telle autre. Aucune loi absolue ne présidait à la distribution des supports, dans ces dépendances extérieures; aucune règle, analogue à celle des six colonnes de façade, n'en déterminait le nombre. Le temple grandit avec l'importance des cités qui l'érigeaient et avec les progrès que faisait l'art de bâtir; mais les ordonnances ioniques n'en continuèrent pas moins à garder de plus libres allures que celles de l'ordre dorique. Elles ne s'en étaient pas encore départies, lorsque l'Athènes de Périclès tint à parer de monuments ioniques son acropole renouvelée et rajeunie; autrement, s'expliquerait-on ce que la grâce charmante de ces légers édifices a d'imprévu et comme d'irrationnel? Ce fut seulement dans le cours du siècle suivant que l'art ionique finit par renoncer à ces franchises. Les antiques dialectes de l'idiome grec, jadis séparés par des différences si tranchées, tendaient à disparaître; partout on commençait à parler et surtout à écrire une même langue, celle que l'on appela la *langue commune*. Un phénomène du même genre se produisit alors dans le domaine de la plastique; si les dialectes de l'art n'arrivèrent pas à se confondre, ce dont les préservait la précision des formes qu'ils imprimaient à la matière, tout au moins se rapprochèrent-ils les uns des autres et se pénétrèrent-ils mutuellement. A ce jeu, ils perdirent quelque chose de leur vitalité. Le mode dorique était alors presque abandonné, au profit de son rival; mais, avant de tomber en désuétude, il avait, si l'on peut ainsi parler, déteint sur l'ionique. Celui-ci, tel que le pratiquèrent les architectes de l'âge macédonien, n'est plus qu'une sorte de compromis éclectique entre les deux systèmes, jadis si profondément originaux, qui, nés dans des milieux différents, s'étaient développés, chacun dans sa voie, pendant plusieurs siècles, avec une entière indépendance.

Alors même que s'est accomplie cette sorte de fusion, l'ionique laisse encore ses ordonnances prendre plus d'espace et plus se compliquer que ne le font les ordonnances doriques; il les serre moins; il

y multiplie volontiers les supports; il y élargit des intervalles qui ailleurs restent plus étroits. C'est chez lui seulement que l'on rencontre le type qui est connu sous le nom de *diptère* (pl. XXX, 13), et si nous avons trouvé, dans les temples doriques de la Sicile (pl. XVII), tel plan qui se rapproche de celui du *pseudo-diptère* (pl. XXX, 12), c'est dans les temples ioniques seuls que cette disposition a été pleinement réalisée, telle que Vitruve la définit. Enfin, l'ionique seul a porté jusqu'à dix et douze le nombre des colonnes de la façade; il n'y a que lui, avec son dérivé le corinthien, qui fournisse des exemples du temple *décastyle* et du *dodécastyle*[1].

Avant d'aborder l'étude des formes de l'ordre ionique et des élévations qu'elles constituent, il convient, comme nous l'avons fait pour l'ordre dorique, de définir les figures que nous avons groupées dans la planche qui est destinée à donner une idée des caractères généraux de l'ordre ionique.

EXPLICATION DE LA PLANCHE X

A.-E. Membres de l'architecture de l'ancien temple d'Éphèse. A, B. Base et partie inférieure du fût d'une colonne. C. Chapiteau de la même colonne. Élévation. D. Élévation latérale du chapiteau. E. Projection horizontale du chapiteau. D'après les dessins à grande échelle que nous a obligeamment communiqués M. Alex. S. Murray. Des réductions de ces dessins ont été données à la suite de son article : *The sculptured columns of the temple of Diana at Ephesus*, dans le *Journal* du *Royal institute of British architects*, t. III, n° 2.

I. Vue angulaire et perspective du temple de la Victoire aptère, restauré d'après le relevé de Landron (*Voyage archéologique* de Le Bas, *Architecture. Athènes*, pl. 2-8).

II. Caissons du plafond de ce même temple (*ibidem*, pl. 4).

III. Entablement architravé d'un tombeau taillé dans le roc à Telmissos. Architrave à deux fasces. Corniche à modillons. Vue perspective d'après le géométral de Texier, *Description de l'Asie Mineure*, pl. 171.

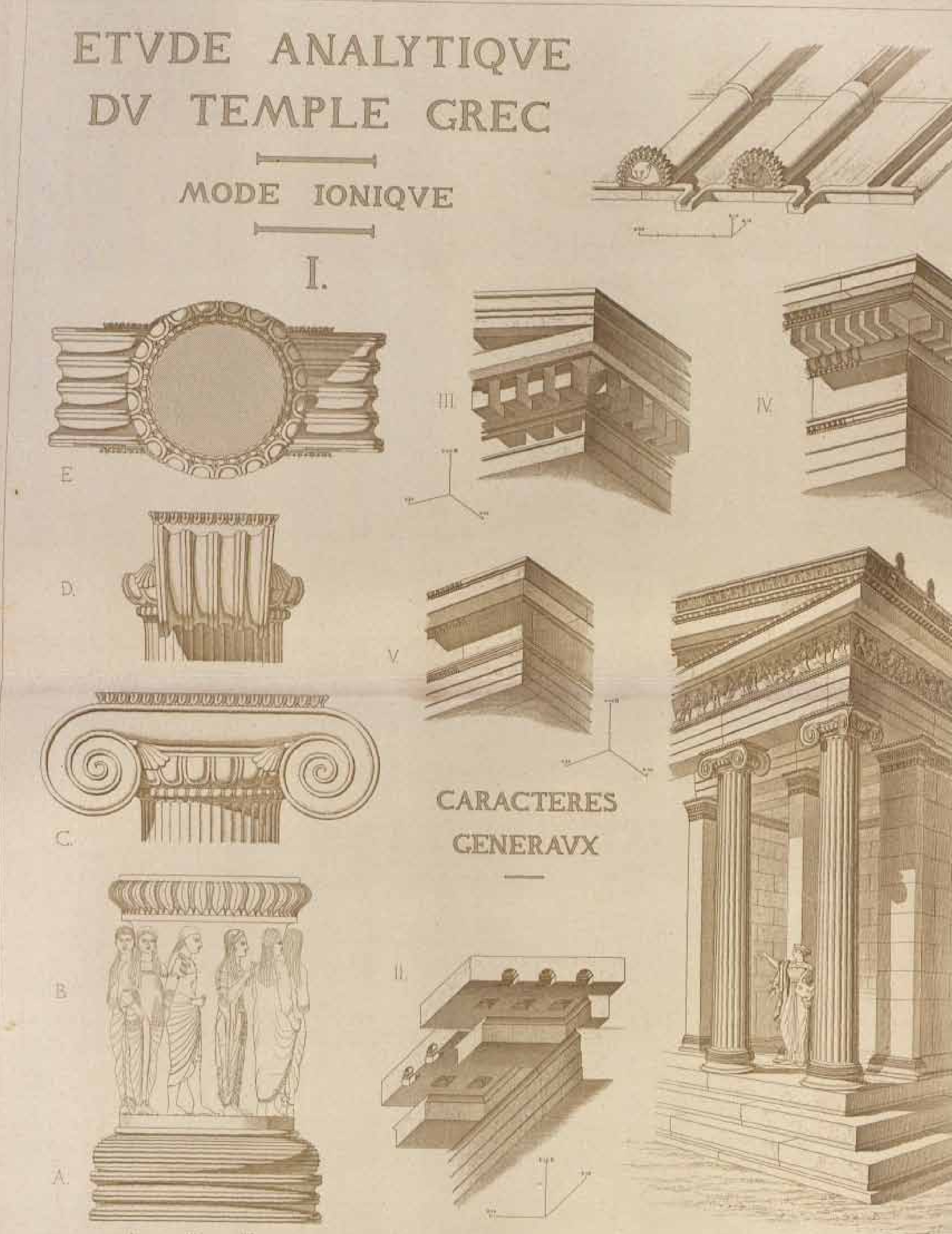
IV. Entablement du temple d'Athéna Poliade, à Priène. Vue perspective d'après le géométral de Thomas (Rayet et Thomas, *Milet et le golfe Latmique*, in-fol. 1877, pl. 13). Architrave à trois fasces, corniche à modillons.

V. Entablement de l'Érechthéion. Architrave à trois fasces. Corniche sans modillons.

VI. Tuiles de couverture du temple de Néandria. Vue perspective d'après les figures 66 et 67 de Koldewey, *Neandria*.

1. On ne trouve à citer dans le mode dorique qu'un seul exemple d'une disposition de ce genre : c'est le portique dodécastyle que Philon ajouta au Μυστικὸς σηκός, à la grande salle des initiations à Éleusis; mais ce portique est de date assez basse (311 av. J.-C.), et ce n'est d'ailleurs qu'une sorte de placage. La salle des initiations n'était pas, à proprement parler, un temple.

HACHETTE & Cie



Ch. Chipiez del.

Sibon sc.

LA COLONNE ARCHAÏQUE
ET
LE TEMPLE DU Ve SIÈCLE.

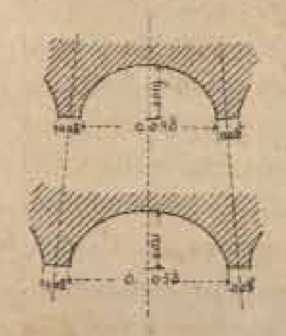
Imp. Ch. Wittmann Paris.

§ 2. — LA COLONNE

Ce qui frappe tout d'abord dans l'édifice ionique, dans celui même où se marque le plus l'effet des influences tardivement subies, c'est le caractère de la colonne. Partout, aussi bien dans les temples colossaux bâtis sous les Séleucides et sous les Romains que dans ces vieux et vénérables édifices où se lisent sur les plinthes les noms des rois semi-légendaires de la Lydie, la colonne ionique garde toujours un port et un aspect qui la distinguent, à première vue, de la colonne dorique. Trois traits surtout concourent à lui donner cet aspect très particulier : elle repose toujours sur une base; son fût est plus svelte que celui de la colonne dorique et il a moins de fruit : ces belles formes courbes que l'on appelle des volutes ne manquent jamais d'en parer le chapiteau; enfin, la surface supérieure de celui-ci est toujours rectangulaire, tandis que dans l'ordre dorique cette surface est toujours carrée, ce qui change le mode de raccordement du haut du fût avec le chapiteau.

On s'est accoutumé à présenter, comme le type par excellence de la colonne ionique, la colonne des monuments attiques du ve siècle. Sans doute, parmi toutes les colonnes qui ressortissent à cet ordre, il n'en est point qui satisfasse autant l'artiste que celle des Propylées ou celle de l'Érechthéion, qui ait une aussi heureuse proportion, qui offre des lignes aussi pures et dont le chapiteau soit aussi élégamment décoré; mais l'art qu'elle représente n'est pas arrivé du premier coup à produire ce chef-d'œuvre. Celui-ci a été précédé de nombreux essais, dont chacun a rendu service, soit par le progrès qu'il marquait sur les créations antérieures, soit par ses défauts mêmes, bientôt aperçus et corrigés par un goût toujours en éveil. De ces ébauches préparatoires, la plupart ont péri; cependant, depuis peu, on en a retrouvé un certain nombre qui ont présenté des formes dont l'étrange variété n'a pas laissé de causer quelque surprise. Dans l'opinion courante, un des caractères distinctifs de la colonne ionique, c'est la coupe de ses cannelures, qui ne sont pas, comme dans la colonne dorique, tangentes l'une à l'autre, mais que sépare un étroit listel (fig. 267); ce n'est pas cette forme que présente la cannelure, dans les colonnes ioniques les plus anciennes : elle y est semblable à la cannelure dorique. Ailleurs le fût est resté lisse. Il en est de même pour la base : elle offre, suivant les édifices, des profils très différents. Quant aux volutes, que de temps

et de tâtonnements il a fallu pour que l'on apprît à en régler le dessin et à en opérer la liaison! Il n'y a donc qu'une méthode à suivre si l'on veut se faire une idée de la formation graduelle du type : c'est de l'étudier, comme disent les graveurs, dans ses différents *états*, c'est-à-dire dans tous les monuments de l'époque archaïque dont il subsiste des fragments qui permettent d'en restituer la colonne, soit tout entière, soit au moins en partie. On a parfois le chapiteau sans la base, ou la base sans le chapiteau; mais, alors même, un examen attentif de celui des éléments de cet ensemble qui n'a point péri permet encore plus d'une sûre induction.



267. — Plan inférieur et supérieur des cannelures du temple de la Victoire aptère, d'après Lebas et Landron.

La plus ancienne colonne de temple que l'on puisse rétablir, à peu de chose près, dans son intégrité, c'est celle du vieux temple d'Éphèse, qui a été bâti vers 560, avec le concours de Crésus, comme le raconte Hérodote, assertion que confirment les restes d'une inscription gravée sur une des bases[1]. Cet avantage, on le doit au zèle intelligent d'Alexandre Murray, le conservateur du département gréco-romain au Musée Britannique; pour apprécier à leur juste valeur la patience et la sagacité dont Murray a fait preuve dans ce difficile travail, il faut avoir vu, au musée même, il y a dix ans, dans les magasins, les débris du premier temple que Wood avait rapportés; j'aurais cru qu'il serait impossible d'en jamais tirer parti. Pline signale, comme l'une des particularités qui distinguaient le second temple d'Éphèse, le fait que trente-six de ses colonnes étaient « sculptées » (*celatæ*)[2], affirmation qui avait fort embarrassé les commentateurs, jusqu'au moment où les fouilles de Wood remirent au jour de beaux fragments des bas-reliefs, de grand style, qui ornaient le tambour inférieur des colonnes en question. On aurait pu penser que l'idée de

1. Hérodote, I, 92. *Histoire de l'Art*, t. V, p. 903.

2. Pline, *H. N.*, XXXVI, 95. Pline ajoute, après *celatæ*, deux mots que les manuscrits donnent ainsi : *una scopa*. Ces mots ne présentent pas de sens. On avait proposé de lire : *una a Scopa*, et cette correction avait été admise par tous les éditeurs; ceux-ci avaient paru oublier que le célèbre sculpteur du mausolée était mort bien avant que fût commencée a reconstruction du temple. On ne prête qu'aux riches, dit le proverbe; c'était pourtant attribuer à Pline une erreur de chronologie qui dépassait peut-être la mesure des négligences et des méprises dont il est coutumier. Murray suggère une autre correction, qui s'éloigne un peu plus du texte des manuscrits, mais qui a le mérite de donner un sens très satisfaisant : *imo scapo*, « au bas du fût ».

ce décor insolite appartenait en propre à Chersiphron et à Métagène, les architectes du second temple, et on aurait été tenté de l'expliquer par le goût de l'âge macédonien, par son désir d'innover à tout prix, par le plaisir qu'il trouve à l'effet pittoresque. Toute plausible que paraisse cette hypothèse, il a fallu y renoncer. Les Éphésiens, lorsqu'ils ont entrepris de réparer, à l'aide de souscriptions recueillies dans toute la Grèce, le désastre causé par la folie d'Érostrate, se sont certainement proposé de donner au nouvel édifice une grandeur et une magnificence que n'avait pu avoir son devancier; mais ils ont tenu à en reproduire les dispositions principales, celles surtout qui en faisaient l'originalité. C'est ce qui ressort de l'étude des fragments du premier temple. Pièce à pièce, Murray a reconstitué un bas-relief dont les figures, un jeune homme et de jeunes femmes en longs vêtements, tournaient, comme en procession, autour d'un fût cylindrique qui ne peut être qu'un tambour de colonne; il a d'ailleurs retrouvé, s'adaptant à ce fût, un morceau de la moulure qui surmontait ce bas-relief et qui le séparait de la partie supérieure du support. On ne saurait donc plus douter que le temple archaïque n'ait eu, lui aussi, à côté de colonnes plus simples, ses *colonnes sculptées*. Étaient-elles en même nombre que dans l'édifice postérieur? On l'ignore; mais elles durent être fort admirées dans leur temps, pour ce qu'il y avait d'heureuse singularité dans la donnée de leur ornementation.

C'est une de ces colonnes sculptées que Murray s'est appliqué à reconstruire. De chacun des membres de cet ensemble, on n'a retrouvé que de petits morceaux, de menues parcelles; mais quelques-unes de ces parcelles présentent des surfaces qui se raccordent et qui permettent de les rapprocher; on a ainsi les profils des moulures, la place et le mouvement des figures, les courbes de la volute. En comparaison de ce qui manque, ce que l'on possède est peu de chose; c'est assez cependant pour que l'on puisse garantir l'exactitude de toutes les données qui ont été mises en œuvre dans la restauration; il n'est pas un élément de quelque importance qui y ait été introduit arbitrairement, par pure hypothèse.

Il ne semble pas, à en juger par les fragments qui en subsistent, que, dans le vieux temple, toutes les bases fussent exactement pareilles; il y avait entre elles, suivant la place qu'elles occupaient dans l'ordonnance, de légères différences[1]. Celle que l'on a choisie ici pour la

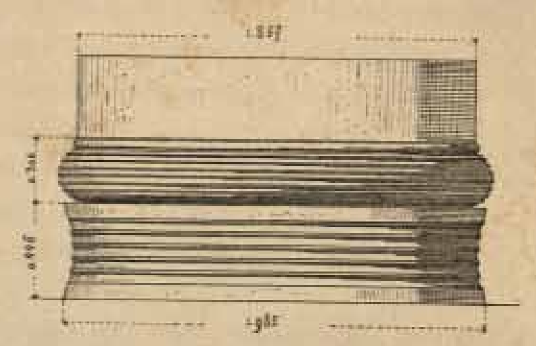
1. Murray, *The sculptured columns*, p. 54.

donner comme support à la colonne est formée de deux scoties séparées par des baguettes et d'un gros tore (pl. X, A). Le tore est strié de cannelures horizontales. Au-dessus de cette base, séparé d'elle par une baguette et par un haut listel qui forment plinthe, se dresse le premier tambour du fût, celui autour duquel s'enroule la ronde des figures symétriquement disposées et marchant à pas comptés (B). Ce tambour, d'un caractère exceptionnel, a son couronnement, un anneau saillant, dont le profil est celui d'un talon que dessine une collerette de feuilles tombantes et lancéolées, séparées par l'ornement que l'on a nommé plus tard *fer de lance*. Au-dessus, une baguette lisse, à partir de laquelle commençait, à proprement parler, la colonne. Comme celle de Samos, sa contemporaine, elle devait être très élancée ; mais on n'en a que deux ou trois fragments ; on n'est donc pas en mesure d'en déterminer la hauteur. Ce que l'on a pu constater, c'est que le fût avait quarante-quatre cannelures qui, comme dans la colonne dorique, se touchent par leurs bords. Il y a pourtant une différence. Prenez un tambour dont le diamètre soit pareil à celui d'un tambour dorique à seize ou à vingt-quatre cannelures, et proposez-vous d'en inscrire quarante et plus sur cette circonférence dont le développement sera le même que celui de la première ; vous devrez, pour en trouver la place, les faire moins larges. Plus rapprochées les unes des autres, les arêtes feront paraître la colonne moins ferme qu'elle ne semblait l'être avec des arêtes plus distancées. Dans la disposition classique, par la forme semi-circulaire donnée à la section des cannelures et par l'interposition des listels, on obtiendra des arêtes vives, et l'on arrivera ainsi à retrouver cette fermeté des lignes d'ombre que tendait à atténuer la multiplication des sillons.

Le chapiteau repose sur un *astragale*, sorte de baguette en relief, ornée de perles, qui joue ici le rôle des filets creux de l'ordre dorique ; au-dessus, un rang d'oves sépare deux volutes que relie, par en haut, le *canal*, dont le bord inférieur décrit une courbe légèrement concave, une courbe fléchissante (C E). Là où celle-ci rencontrerait les volutes, deux petites palmettes masquent le point de jonction et meublent l'angle en se projetant au-dessus des oves. C'est ce que l'on a nommé quelquefois l'*oreille* de la volute, comme on en appelle l'*œil* le centre de la spire, le point où s'arrête son dernier enroulement. Des analogies faciles à saisir ont suggéré l'emploi de ces termes. Les deux volutes se développent tout entières en dehors de la ligne qui serait le prolongement du fût. La face interne du rouleau n'entame pas cette

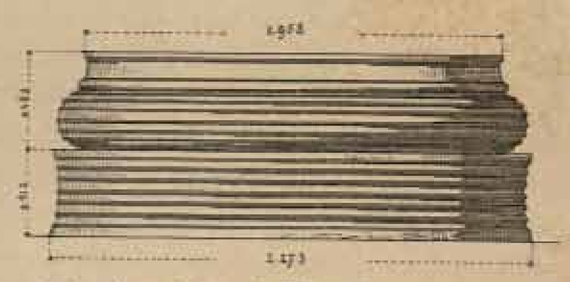
ligne, disposition qui donne au plateau une largeur qui paraît un peu démesurée. Sur les côtés, le chapiteau présente la forme d'un coussin strié de scoties analogues à celles de la base, mais disposées ici dans le sens vertical.

Nous possédons aussi la plupart des éléments de la colonne de Samos. Il avait existé à Samos un temple d'Héra très ancien; les bases de ses colonnes ont été retrouvées sous celles de l'édifice dont les ruines subsistent[1]. La reconstruction dut avoir lieu au temps de la grande prospérité de Samos, sous Polycrate (532-521)[2]. D'après le caractère des formes, la colonne de Samos paraît moins ancienne que celle d'Éphèse. C'est ainsi que sa base est d'un arrangement plus heureux et qui se rapproche davantage du type classique (fig. 268). Elle se compose de deux membres principaux : une haute scotie et, par-dessus, un tore qui est un peu moins élevé.



268. — Base du temple de la Héra samienne, d'après le relevé de Foucherot (*Voyage pittoresque*).

Ces deux moulures sont ornées de stries horizontales très nombreuses. La figure 269 représente une autre base dont le profil est sensiblement le même, mais qui diffère de la première en ce qu'elle se termine par une sorte de plinthe inclinée qui sert d'intermédiaire entre la base et le fût. La figure 270 donne le profil de ces mêmes bases d'après un autre relevé.

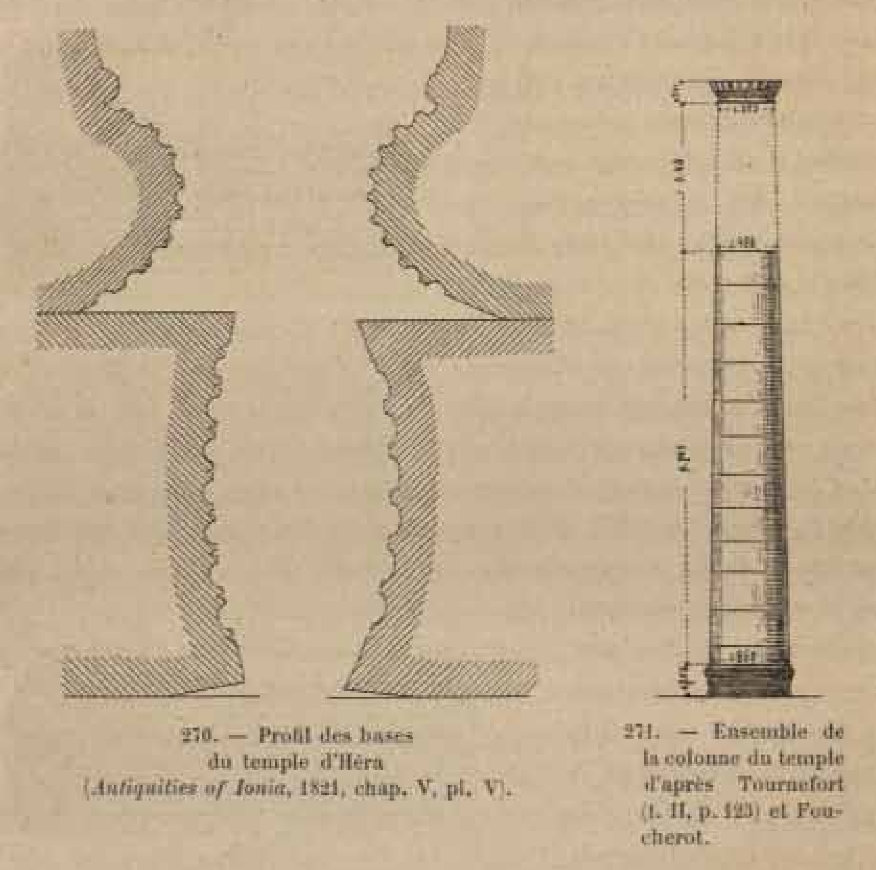


269. — Base du temple d'Héra, d'après Foucherot (*Voyage pittoresque*).

1. GIRARD, *Bulletin*, 1880, p. 389.

2. C'est à la suite du récit qu'il fait des aventures de Polycrate qu'Hérodote (III, 160) mentionne les trois grands ouvrages qu'il admirait à Samos. Le temple d'Héra (f. II, 148), la digue du port, et le tunnel d'Eupalinos, creusé sous la montagne pour donner à la ville de l'eau potable. Le temple doit être un de ces περὶ Σάμον ἔργα Πολυκράτεια qu'Aristote mentionne comme un exemple des grands travaux que les tyrans entreprenaient pour distraire le peuple et lui faire oublier son asservissement (*Politique*, V, II). Sur le tunnel d'Eupalinos, voir Fabricius, *Altertuemer auf der Insel Samos* (*Athen. Mitth.*, t. IX, p. 163-197, pl. 7-8).

Ce devait être celle d'une colonne du second rang. Quant au fût, il était lisse (fig. 271); c'est ce dont témoigne, avec de nombreux tambours qui gisent sur le sol, la colonne qui est encore en partie debout. Si la cannelure fait ici défaut, est-ce que l'édifice n'a pas été achevé? On a peine à le croire, quand on se rappelle combien Samos, au



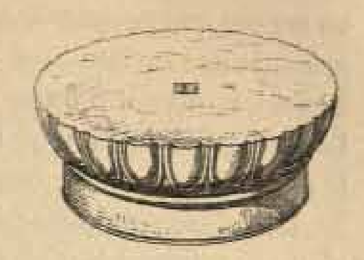
270. — Profil des bases du temple d'Héra (*Antiquities of Ionia*, 1821, chap. V, pl. V).

271. — Ensemble de la colonne du temple d'après Tournefort (t. II, p. 123) et Foucherot.

VI[e] siècle, a été riche et puissante ; on a d'autres exemples d'anciennes colonnes ioniques où la cannelure fait défaut.

La colonne était très svelte. Il en manque sans doute la partie supérieure, mais on a le diamètre inférieur du chapiteau, par le fragment qui a été retrouvé à terre, près de la base et, sur les douze tambours qui sont demeurés en place, on a pu mesurer la décroissance graduelle du fût. Du dessus de la base à la naissance de l'échine, ce fût avait $13^{m},225$ de haut, près de huit diamètres. Le chapiteau était composé de deux pièces, qui étaient réunies par superposition, comme l'indique le trou de scellement creusé, pour recevoir un tenon, dans la face supérieure de l'échine, la seule partie conservée du chapiteau (fig. 272). Cette échine ayant des oves sur tout son pourtour, il en

résulte que les volutes devaient être taillées dans un plateau dont la partie inférieure était évidée; elles tombaient des deux côtés de l'échine, sans avoir avec celle-ci aucun contact[1]. Il y a lieu de croire qu'elles offraient une disposition analogue à celle que nous avons constatée à Éphèse; mais ce qui nous reste du chapiteau de Samos suffit à prouver qu'il avait son originalité. Il présente une particularité qui ne se rencontre pas à Éphèse. C'est ici que nous rencontrons pour la première fois le gorgerin, que nous retrouverons dans le chapiteau de l'Érechthéion; il est circonscrit, à Samos, par deux filets.



272. — Le chapiteau de la colonne de Samos, d'après Tournefort et Foucherot.

C'est à un édifice de beaucoup moindre importance, le temple d'Apollon Napéen, dans l'île de Lesbos, qu'appartenait une colonne qui, bien que de faible hauteur, n'en mérite pas moins d'appeler l'attention. Napé était une petite ville dont les ruines ont été reconnues près du village de *Kolumdado*; les fragments de l'ordre étaient là, pour la plupart, engagés dans la construction d'une église dédiée à Haghios Taxiarchis[2]. Cette colonne est, selon toute apparence, plus ancienne que celle de Samos et même que celle d'Éphèse; tous les membres en ont été retrouvés; elle se laisse restituer presque dans son intégrité. La base est faite d'un gros tore que surmonte une baguette ronde (fig. 273); le fût est lisse (fig. 274); mais ce qu'il y a de plus curieux, c'est le chapiteau (pl. LII, 1)[3]. Les volutes sont, à leur naissance, adossées et



273. — Colonne du temple d'Apollon Napéen. Base. Koldewey, pl. XVI, 6.

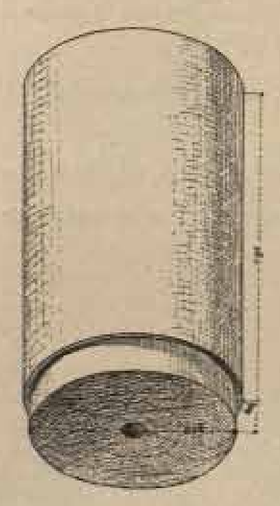
1. Les fragments de volute qui ont été recueillis sur ce terrain et dessinés ne peuvent avoir appartenu à l'ordre que nous étudions; ils proviennent d'un chapiteau beaucoup plus petit que ne l'était celui de notre colonne (*Antiquities of Ionia*, 1821, ch. V, pl. IV, 5).

2. KOLDEWEY, *Die antiken Baureste der Insel Lesbos*, 90 pages, figures dans le texte, 29 planches et 2 cartes, in-f°, Berlin, 1890.

3. Pl. LII. — 1. Chapiteau du temple d'Apollon Napéen, mis en perspective d'après le géométral de Koldewey, pl. XVI. — 2. Chapiteau de Néandria, d'après le géométral de Koldewey, *Neandria*, fig. 60, 61, 62. — 3, 4. Colonne du plus ancien temple d'Apollon, à Naucratis. D'après le géométral de Flinders Petrie, *Naukratis*, Partie I, pl. III. —

tangentes; elles se dressent dans le sens vertical, et le centre est en dehors de l'aplomb du fût. A leur sommet, elles laissent entre elles un espace que remplit et décore une palmette. Le dessus du chapiteau présente une surface lisse; c'est un plateau rectangulaire qui a comme largeur le diamètre de la colonne ($0^{m},48$); la longueur est de $0^{m},88$. Le tout est taillé dans un bloc de trachyte qui a $1^{m},36$ de long; il offre le même dessin sur les deux faces.

La colonne de Néandria nous est aussi connue tout entière. Il ne s'est pas retrouvé la moindre trace de bases, car on ne saurait appeler ainsi les dés de pierre, cachés dans l'épaisseur d'une aire de terre battue, sur lesquels reposait le tambour inférieur du fût. La base que partout, dans les plus vieilles colonnes ioniques, nous avons vue très développée, aurait fait ici complètement défaut[1]. Il y a là, dans cette particularité, quelque chose de singulier, de vraiment inattendu. Quant au fût, il aurait été lisse, avec un fruit très marqué. Presque tous les tambours ont disparu. L'édifice, après avoir été ruiné par un incendie que l'on devine aux charbons dont le sol est jonché, a servi de carrière aux villages voisins. Les blocs qui formaient les chapiteaux ont, pour la plupart, été retaillés sur place; les parties saillantes, les ornements en relief, ont été abattus; ceux-ci sont demeurés gisants sur le chantier. Un des morceaux les mieux conservés est celui qu'avait découvert, en 1882, dans une visite qu'il fit au *Tchidridagh*, un architecte américain, Clarke, alors occupé aux fouilles d'Assos (fig. 275)[2]. Une des deux volutes est complète. Le motif étant symétrique, il est aisé de reconstituer la partie manquante.

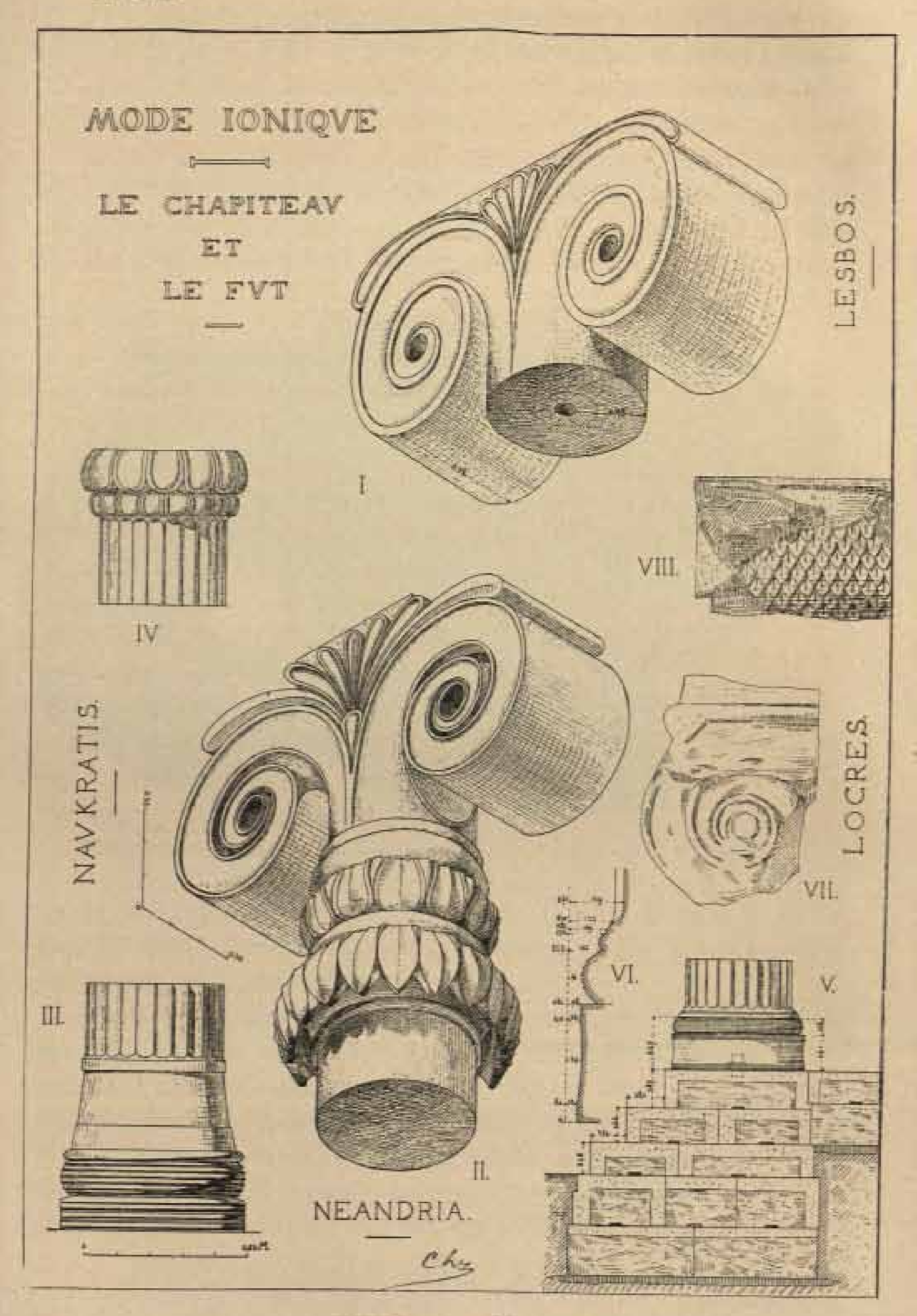


274. — Colonne du temple d'Apollon Napéen. Fût. Koldewey, pl. XVI, 4.

5-8. Le second temple de Locres, d'après Dœrpfeld, *Roemische Mittheilungen*, 1890. 5. La base et le bas du fût. 6. Profil des mêmes parties. 7. Fragment de la volute. 8. Fragment du coussinet (fig. 4, 7, 13 et 14 de la description).

1. Koldewey, *Neandria*, p. 32.

2. Clarke, *A protoionic capital from the site of Neandria*, dans *Papers of the archæological institute of America*, Baltimore, 1886, et dans *American journal of archæology*, II, 1886, pp. 1-20, 138-145. Pour soustraire ce fragment à la destruction, Clarke l'avait déposé dans la ferme de Calvert, à *Aktché-Keui* (Thymbra), dont l'hospitalité a laissé de reconnaissants souvenirs à tous les voyageurs qui, dans la seconde moitié de ce siècle, ont parcouru la Troade. C'est là que l'a photographié Dœrpfeld, à l'obligeance de qui nous devons cette épreuve.



TYPES ARCHAÏQUES

Ni la Grèce européenne, ni la Grèce asiatique n'avaient encore rien produit de pareil. Tout ce que l'on pouvait comparer, c'était certains chapiteaux figurés sur des vases peints[1]; c'était aussi quelques stèles funéraires trouvées à Cypre[2]; mais, dans celles-ci, le chapiteau, où intervenaient d'autres éléments, était construit sur plan rectangulaire. Le chapiteau de Néandria fut le premier où cette disposition se montra employée pour une colonne jouant le rôle de support dans un bâtiment. Ce type surprit donc et intéressa. Par les éléments qui le compo-



Fig. 275. — Un chapiteau de Néandria, d'après une photographie de Dœrpfeld.

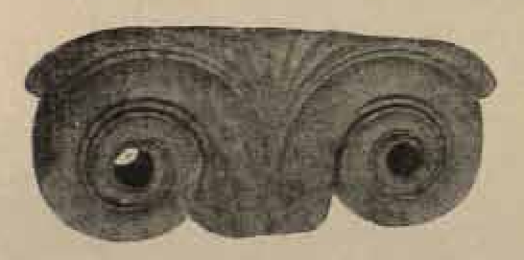
saient, il rappelait le chapiteau ionique; il s'en distinguait par la manière dont ces éléments y étaient groupés; on trouvait là tout à la fois un rapport et une différence.

Bientôt après qu'avait été signalé le chapiteau de Néandria, on exhumait celui de Napé; plus récemment, cette disposition s'est encore retrouvée dans un chapiteau qui a été ramassé sur un autre point de l'île de Lesbos, dans l'acropole de Mitylène (fig. 276)[3]. Dans ces trois pièces, même direction des volutes, même palmette interposée entre les deux éléments du couple. Le type est partout le même; il n'y a, d'un exemplaire à l'autre, que des variantes sans importance. Ainsi,

1. Gerhard, *Auserlesene Griechische Vasenbilder*, pl. 108, 185, 241, 242.
2. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 51, 52, 152.
3. Tous nos remerciements à M. Paton, qui a bien voulu, par l'intermédiaire de M. Salomon Reinach, nous communiquer ce fragment.

à Napé, l'œil de la volute est indiqué par une cavité circulaire ménagée dans le tuf noirâtre et où était peut-être incrustée une pierre d'une couleur plus claire; à Néandria et à Mitylène, un trou rond traverse le bloc de part en part. Ce que le chapiteau de Néandria a de particulier, c'est que le plateau terminal y est plus petit que partout ailleurs. Il n'a que 40 centimètres de long; c'est bien peu, en comparaison de la longueur totale du bloc, qui est de 1m,20. La raison de cet arrangement est facile à saisir : il avait pour objet d'empêcher tout contact entre les volutes et les poutres qui devaient porter les chapiteaux.

A Néandria, comme dans les deux chapiteaux de Lesbos, on voit, sur la face inférieure du bloc, le trou dans lequel s'engageait le tenon qui reliait cette pièce au fût.



276. — Chapiteau trouvé à Mitylène.

Quand Clarke avait fait connaître le fragment qu'il avait découvert sur le site de Néandria, il n'avait point douté que ce couple de volutes, relié au fût par une transition quelconque, filets ou astragale, ne constituât à lui seul tout le chapiteau. Koldewey, à la suite des fouilles qu'il exécuta sur le site de l'ancienne ville, est arrivé à une conclusion toute différente. Il recueillit, sur l'emplacement du temple, beaucoup de feuilles taillées dans des morceaux de la roche volcanique, la *liparite*, dont étaient faits tambours et volutes. Les extrémités de ces feuilles avaient été détachées, par le ciseau, du bloc de forme cylindrique sur la surface duquel leur contour s'appliquait. En comparant et en rajustant entre eux tous ces fragments, Koldewey eut bientôt retrouvé la place et rétabli les profils du membre d'architecture dont ils étaient les débris. Deux collerettes de feuilles tombantes, posées sur une partie de quart de rond et encadrées entre d'étroites baguettes, décoraient le sommet du fût. Entre ces collerettes et leurs listels, il y avait, d'une colonne à l'autre, des différences de détail, mais l'ensemble de la disposition était partout le même. Le motif rappelait celui de la portion inférieure du chapiteau de la colonne de Persépolis [1]. Or, dans celle-ci, des volutes se superposaient à un double motif où l'on a cru reconnaître l'imitation d'une forme végétale, des palmes terminales du dattier, les unes dressées, les

1. *Histoire de l'Art*, t. V, fig. 312-317

autres rabattues sur le tronc[1]. Pourquoi n'en aurait-il pas été de même dans le chapiteau de Néandria? Ce qui confirma Koldewey dans la conjecture que suggérait cette analogie, ce fut la manière dont il avait compris le plan de l'édifice; selon lui, il n'y avait pas eu dans le temple d'autres supports que les sept colonnes qui partageaient la cella en deux nefs et qui en soutenaient le toit. Volutes et collerettes de feuilles n'avaient donc pu être que les éléments conjugués d'un même chapiteau, les feuilles servant à ménager une transition opportune entre la nudité du fût très mince et l'ample expansion de ces larges volutes. C'est ainsi que Koldewey a été amené à restaurer ce chapiteau tel que nous le reproduisons en perspective, d'après un des trois exemplaires qu'il en présente (pl. LII, 2). Nous nous sommes dispensé d'indiquer, dans ce dessin, les cassures qui montrent combien de menues pièces il a dû rapprocher pour arriver à rétablir cet ensemble.

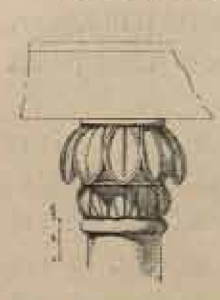
Tout intéressant que soit ce type composite, il garde encore, dans une certaine mesure, un caractère hypothétique. Nulle part, ni à Néandria, ni à Lesbos, le bloc dans lequel sont ciselées les volutes n'a été retrouvé en place, monté sur le tambour enveloppé de feuilles. De ces feuilles, il n'a pas, que nous sachions, été recueilli de fragments à Lesbos, auprès des couples de volutes adossées. On a d'ailleurs la preuve que, dans certaines colonnes archaïques, des volutes qui ressemblent fort à celles de Néandria et dont la saillie est aussi forte, ont été posées directement sur le fût, avec un simple astragale dans le voisinage du point de jonction (pl. LIII, 1)[2]. Cependant l'hypothèse s'imposerait, s'il était démontré que tous les fragments de Néandria, feuilles et volutes, appartiennent à un seul et même ordre, celui de la cella; mais c'est justement ce que révoque en doute un autre observateur très compétent, Dœrpfeld, qui inclinerait à croire que le temple était périptère. Il y aurait eu, d'après lui, dans le temple de Néandria, deux ordres différents et, par suite, deux types distincts de chapiteau. Le chapiteau de l'ordre intérieur aurait été formé par le double collier de feuilles, qu'il dispose d'ailleurs autrement que ne l'a fait Koldewey. Des deux couronnes de feuillage, celle qu'il place au-dessus de l'autre,

1. *Histoire de l'Art*, p. 492.

2. Pl. LIII. — 1. Chapiteau de Délos, vue perspective d'après le géométral de Nénot — 2. Plan du même chapiteau, d'après le géométral de Nénot. — 3. Chapiteau de Délos, vue perspective d'après le géométral de Nénot. — 4. Chapiteau de l'Acropole d'Athènes, vue perspective d'après le géométral de Borrmann, *Antike Denkmæler*, t. I, pl. 18. — 5. Chapiteau de l'Acropole d'Athènes, vue perspective d'après le géométral de Borrmann, *Antike Denkmæler*, t. I, pl. 29.

c'est la plus haute et la plus large des deux, c'est celle dont les feuilles, arrondies et bouffantes dans leur partie moyenne, laissent leurs pointes pendre libres vers le sol, tandis que, dans le bandeau inférieur, ces mêmes feuilles plus courtes, sont collées au fût (fig. 277). La superposition de ces deux couronnes, ainsi placées, aurait formé un chapiteau qui, bien que très simple, est d'un effet assez heureux avec son motif unique, lequel se répète en se diversifiant, et avec l'évasement de la partie supérieure. Ce chapiteau aurait été celui des colonnes de la cella. Les blocs dans lesquels étaient taillées les volutes adossées auraient appartenu aux colonnes du portique extérieur ?

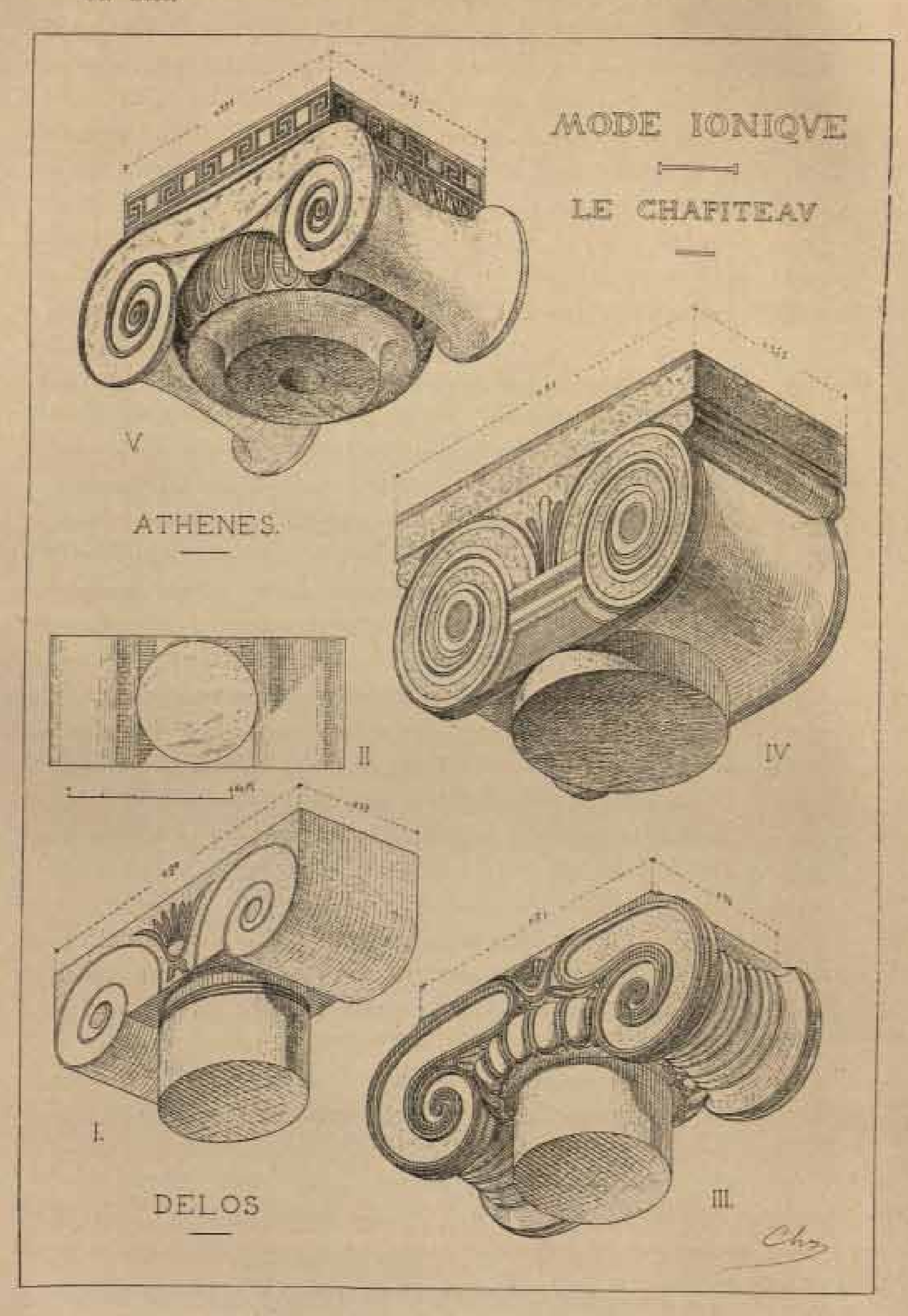
Voici les raisons qui paraissent justifier cette manière de voir. Sur une des faces du bloc, le tracé des volutes n'est indiqué que très sommairement. Sur l'autre, le ciseau a poussé le travail aussi loin que possible ; creux et reliefs ont été exécutés avec la dernière précision. Rien de plus naturel que cette dissemblance des deux faces, si l'on admet que les colonnes qui se terminaient par ces chapiteaux étaient dressées dans la galerie. Là il n'y avait qu'une seule face du chapiteau qui fût visible, celle qui était tournée vers le dehors ; on pouvait, sans inconvénient, laisser le motif à l'état d'épannelage, sur la face opposée. Il en était tout autrement dans le sanctuaire même, où l'on circulait entre les colonnes. Là un chapiteau cylindrique, dont l'aspect est pareil où que se trouve placé le spectateur, était bien mieux en situation. Dans une autre petite ville de l'Éolie, Ægæ, on a trouvé un chapiteau qui n'est presque qu'une réplique de celui de Néandria[1] : toute la différence est que, dans le chapiteau d'Ægæ, la couronne de feuillage est simple, au lieu d'être double (fig. 278). Cet ordre aurait appartenu à l'intérieur de l'une des salles du marché public de la cité. Cet édifice ne peut guère être antérieur au IIIe siècle avant notre ère ; on a remarqué une sensible analogie entre les bâtiments d'Ægæ et ceux que les Attale ont construits à Pergame. Ægæ, vers ce temps, dépendait de Pergame[2].


277. — Le chapiteau de Néandria, d'après un croquis de Dœrpfeld.

Une autre observation vient à l'appui de cette hypothèse. Dans ces

1. On peut se demander comment l'architecte avait résolu le problème de l'orientation du chapiteau des colonnes d'angle. Avait-il là doublé la paire de volutes, comme le fera plus tard l'art ionique ? Les fragments retrouvés ne donnent aucune indication à ce sujet.

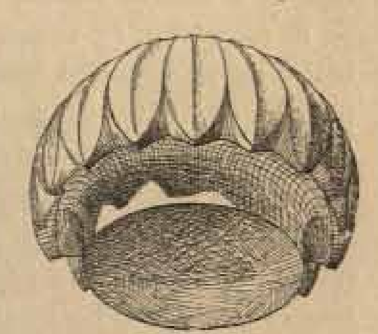
2. R. Bohn, *Alterthuemer von Ægæ, unter Mitwirkung* von Carl Schuchhardt, *mit 75 Abbildungen* ; in-4°, Berlin, 1889 (2e supplément au *Jahrbuch*), p. 31-32, p. 65.



TYPES ARCHAÏQUES

cylindres, autour desquels se profile une double couronne de feuillage. Koldewey croit reconnaître la partie inférieure du chapiteau; s'ils avaient réellement rempli cette fonction, ils auraient dû être reliés par un tenon aux blocs où sont ciselées les volutes. Or, ainsi que l'atteste Dœrpfeld, ils ne présentent pas, à leur sommet, la moindre trace d'un trou de scellement. L'architrave se pose sur le chapiteau sans qu'aucune attache intervienne pour rapprocher et maintenir en place ces deux pièces.

Le problème qui s'est trouvé posé par les découvertes faites à Néandria a donc reçu deux solutions contradictoires, entre lesquelles nous ne pouvons choisir avec une pleine assurance, n'ayant pas assisté aux fouilles et n'ayant pas vu les monuments. Chacune d'elles a ses difficultés; en faveur de chacune d'elles, on peut invoquer des arguments spécieux. Le chapiteau, tout en feuilles, que suppose Dœrpfeld, rentrerait, quoique avec un profil différent, dans la catégorie de ces chapiteaux à corbeille de feuillage dont la tradition s'est conservée dans cette partie même de la Grèce. D'autre part, ce ne serait pas sans regret, il faut l'avouer, que nous renoncerions à admettre l'existence du type complexe que Koldewey présente comme ayant été celui du chapiteau de Néandria. Ce type n'est pas seulement curieux par sa singularité. Les formes qui s'y trouvent rapprochées s'y marient sans effort; l'ensemble, avec je ne sais quel air d'archaïsme qui a son charme, ne manque pas de richesse et d'ampleur. Enfin, ce qui achèverait de donner à ce chapiteau une haute valeur, c'est la ressemblance frappante qu'il offrirait avec celui des édifices royaux de la Perse et de la Susiane. Aux taureaux près, qui appartiennent en propre à l'art oriental, on trouverait ici les mêmes éléments que là-bas, distribués dans le même ordre. Les monuments des Achéménides sont postérieurs, de deux siècles peut-être, au temple de Néandria, et si les architectes qui les construisirent ont pu subir, dans une certaine mesure, l'influence de l'art hellénique, on ne saurait admettre qu'ils se soient inspirés de formes qui avaient déjà passé de mode en Grèce quand s'élevèrent les palais somptueux des Darius et des Xerxès. Cette analogie n'en resterait pas moins très digne d'attention. Elle s'expliquerait par l'existence d'un



278. — Chapiteau d'Ægæ, d'après le géométral de R. Bohn, *Alterthuemer*, p. 32, fig. 31. Diamètre du fût au-dessous du chapiteau, 0m,425.

type antérieur, très ancien, d'origine asiatique, type primordial d'où seraient également issus, par des voies différentes, le chapiteau de Néandria et celui de Persépolis.

C'est seulement dans sa propre patrie, chez les Grecs d'Asie, que nous avons étudié jusqu'ici l'art ionique. Nous avons à le suivre maintenant au delà des mers, comme nous l'avons fait, en Sicile et en Italie, pour l'art dorique, né dans le Péloponnèse. Quelques restes subsistent de l'un des plus anciens monuments qu'il ait créés sur la terre étrangère ; nous voulons parler du temple que les fondateurs de Naucratis s'étaient hâtés d'élever en l'honneur d'Apollon, au centre de la *concession*. Ce temple, tout entier en pierre calcaire, aurait été bâti, croit-on, vers 620, peut-être plus tôt [1]. Là encore nous avons l'ordre presque tout entier; il manque, comme à Samos, le chapiteau proprement dit; on n'en possède que l'amorce. Dans certaines colonnes qui étaient peut-être des colonnes de second rang, la partie inférieure de la base offre des éléments analogues à ceux dont se compose la base samienne, une plinthe ronde et cannelée, puis un tore que rayent les mêmes cannelures horizontales; mais ici, entre le tore et la naissance du fût, s'interpose un tronc de cône qui se termine par un listel au-dessus duquel commencent les cannelures du fût (pl. LII, 3). La transition ainsi ménagée entre deux membres qui d'ordinaire sont en contact direct est gauche et lourde; il semble que l'architecte, à travailler en terre barbare, ait perdu quelque chose de sa finesse et de son goût, à moins que nous n'ayons là un simple épannelage, destiné à recevoir un ornement qui n'a pas été exécuté. Le fût, comme à Éphèse, n'a encore que la cannelure dorique ; il se termine par une sorte de double astragale formé de deux colliers de feuilles (pl. LII, 4); celles-ci, sommairement indiquées, ressemblent à des oves renversés. Il n'est pas probable que la colonne se soit ainsi terminée, car il a été retrouvé quelques débris de volutes taillées dans la même pierre [2]; mais ces fragments sont trop menus pour que l'on puisse essayer de restituer le chapiteau. L'on peut se demander si ce chapiteau ne présentait pas un ensemble analogue à celui que l'on a reconstitué pour Néandria (pl. LII, 2).

1. Au sujet de ce temple, voir *Naukratis*. Partie I, 1884-1885, by W. M. Flinders Petrie, with chapters by Smith, E. Gardner, Barclay. V. *Head*. *Third memoir of the Egypt exploration fund*, Londres, 1886, pl. III et XIV Partie II, by Gardner, with an appendix by F. Ll. Griffith. *Sixth memoir of the Egypt exploration fund*, Londres, 1888.

2. *Naucratis*, partie I, p. 13.

Naucratis n'est encore qu'un prolongement de l'Ionie; mais une découverte récente, le déblayement des ruines d'un des temples de Locres, sur la côte orientale de l'Italie, a montré ce mode d'architecture employé dans une ville qu'aucun lien étroit ne rattachait à la contrée dont il était originaire [1]. Là, sur le site même d'un plus ancien temple dont il ne subsiste plus que les substructions, fut bâti, vers le milieu du v[e] siècle, un temple périptère ionique; de l'ordre, il a été retrouvé des fragments importants. La base rappelle beaucoup celle de Samos (pl. LII, 5, 6); mais ici on voit s'annoncer sur le fût la vraie cannelure ionique, une cannelure sans profondeur, qu'un filet, encore très étroit, sépare de sa voisine. Des fleurons ornent le gorgerin; ils prennent naissance dans les angles courbes que dessinent les demi-cercles par lesquels s'amortissent à leur sommet les cannelures, et ils varient d'une colonne à l'autre (fig. 279). Du chapiteau même, on n'a qu'un fragment (pl. LII, 7, 8)[2]. Tout fruste que soit ce débris, on y constate que le petit filet rond qui cernait les spires des volutes ne dessinait pas une courbe continue et se rattachait au filet supérieur par un angle obtus, tandis que, par en bas, c'était une courbe infléchie qui reliait l'une à l'autre les deux volutes. Le coussin qui forme la partie latérale du chapiteau offre une ornementation moins élégante qu'à Éphèse; il n'a, pour tout décor, que plusieurs rangs superposés d'écailles. Cette disposition est d'une simplicité un peu pauvre; mais, à d'autres égards, par le profil de sa base, par la coupe de ses cannelures et, selon toute apparence, par l'arrangement de ses volutes, l'ordre de Locres est déjà très avancé; il se rapproche des ordres que leur heureuse proportion et leur noble élégance ont élevés à la dignité de modèles classiques.




279. — Fragments du gorgerin de la colonne de Locres. Petersen, fig. 8 et 10.

Au cours de cette revue, nous n'avons pas rencontré une seule

1. Petersen, *Tempel in Locri*, dans *Arch. Inst. Röm. Mitth.*, 1890, p. 161-227, pl. VIII, IX, X. Le plan dressé par Dœrpfeld a été publié, à plus grande échelle, dans *Antike Denkmæler*, t. I, pl. LI. Voir aussi P. Orsi, *Scoperta d'un tempio ionico nell'area dell'antica Locri* (*Notizie degli scavi*, 1890, p. 248-267).

2. Des fragments d'un gorgerin décoré dans le même goût ont été trouvés à Naucratis (cul-de-lampe à la fin du chapitre).

ruine d'édifice qui présente l'aspect des temples de Pæstum, ou même de ceux de Corinthe et d'Égine; ni dans la Grèce d'Asie, ni hors de ses frontières, nous n'avons pas trouvé une seule colonne ionique encore debout, posée sur sa base et surmontée de son chapiteau. Nous ne nous en sommes attaché qu'avec plus de soin à recueillir et à figurer tous les débris qui pouvaient donner une idée du caractère des formes que cette architecture a créées et employées, dans sa période initiale, jusque vers le milieu du v[e] siècle. Il nous reste à comparer et à classer ces formes, à les grouper en séries, à suivre la marche du travail qui, de génération en génération, les a faites plus harmonieuses et plus belles.

Le temple de Néandria est certainement plus ancien que les temples d'Éphèse et de Samos; on a des raisons sérieuses d'en faire remonter la construction jusqu'au vii[e] siècle[1]. S'il en est ainsi, le type du chapiteau à volutes adossées représenterait la forme primitive du chapiteau ionique, et il y aurait lieu, jusqu'à plus ample informé, de regarder comme le berceau de cet art l'Éolie et son annexe Lesbos. C'est dans cette région qu'auraient été faits les premiers essais, ébauches et préludes du chef-d'œuvre futur. A mesure que s'élargit le domaine de cet art, les occasions se multiplièrent pour lui de reprendre, pour les retoucher et les corriger, les motifs qu'il avait esquissés tout d'abord, de redresser ou d'infléchir, pour mieux satisfaire l'œil, les lignes de ses épures. A prendre, hors de l'Asie, dans les îles de l'Archipel et dans la Grèce continentale, un certain nombre de chapiteaux archaïques qui ont dû servir de bases à des statues, on y voit le type se modifier par degrés; de l'un à l'autre, on note des variantes, de légers changements du tracé, par l'effet desquels, avec le temps, le chapiteau à volutes adossées s'est transformé en un chapiteau à volutes reliées par des lignes horizontales.

Voici, par exemple, un chapiteau qui a été trouvé à Délos (pl. LIII, 1 et 2)[2]. Les volutes n'y sont qu'indiquées par des lignes tracées à la pointe, lignes que relevait jadis la couleur; elles y présentent, dans l'ensemble, à peu près la même disposition qu'à Néandria; mais ici, ne se rejoignant même pas à leur naissance, elles sont comme écourtées. Elles

1. Koldewey, *Neandria*, p. 49.

2. Des croquis de ce chapiteau et d'un autre de la même provenance (pl. LIII, 3) avaient déjà été publiés par Homolle (*Les Travaux de l'École française dans l'île de Delos*, in-8°, 1890, p. 27-28). Nos remerciements à M. Nénot, qui a bien voulu mettre à notre disposition ses dessins originaux.

se dessinent sur un plateau qui, pour en suivre le mouvement s'arrondit sur les côtés, tandis qu'il offre, à sa partie supérieure, une surface rectangulaire. Le haut du fût vient s'appliquer sur le plan horizontal qui sépare les deux cylindres. Un ornement, peint en façon de palmette, meuble l'intervalle qui sépare ces volutes. Quand on essaye de restituer, par la pensée, le chapiteau du temple de l'Héra samienne, on serait assez disposé à croire que des rouleaux de ce genre y étaient ainsi suspendus des deux côtés de l'échine, la seule partie de l'ensemble que nous connaissions ; c'est ce qui expliquerait qu'il n'y ait aucune interruption dans le rang d'oves qui règne tout autour de ce tailloir.

Pour en revenir au chapiteau de Délos, il y a de la gaucherie et dans la forme générale de ce plateau et dans l'absence de toute relation établie entre les deux volutes ; mais cependant ce chapiteau a déjà un tout autre aspect que celui de Néandria, avec lequel il a pourtant encore certains traits communs ; il est moins éloigné des formes que l'art classique nous a rendues familières. Un simple annelet, qui ici était tracé au pinceau, orne la partie terminale du fût.

Un chapiteau qui provient de l'Acropole d'Athènes marque un pas de plus fait dans cette même voie (pl. LIII, 4). C'est un plateau qui se termine par un abaque taillé dans la masse et qui s'arrondit sur les côtés. Les volutes, que sépare une légère palmette, présentent une disposition analogue à celle du chapiteau délien, mais avec cette différence qu'elles sont reliées, à leur naissance, par une barre horizontale dans laquelle on peut voir l'annonce du canal qui plus tard rattachera par en haut les spires l'une à l'autre.

Le progrès se marque, d'une façon plus sensible encore, dans un second chapiteau de Délos (pl. LIII, 3). Les volutes y sont encore indépendantes l'une de l'autre ; la palmette s'interpose encore entre elles ; mais le point de départ des spires, au lieu d'être sur le fût, est au sommet du chapiteau, dans le plan horizontal. Il y a renversement dans la direction de la volute ; le changement est notable. On s'est aussi préoccupé d'opérer une jonction heureuse entre le fût et le plateau. Le fût est ici surmonté par une échine qui est loin d'avoir l'ampleur de l'échine dorique, mais que décore un rang d'oves.

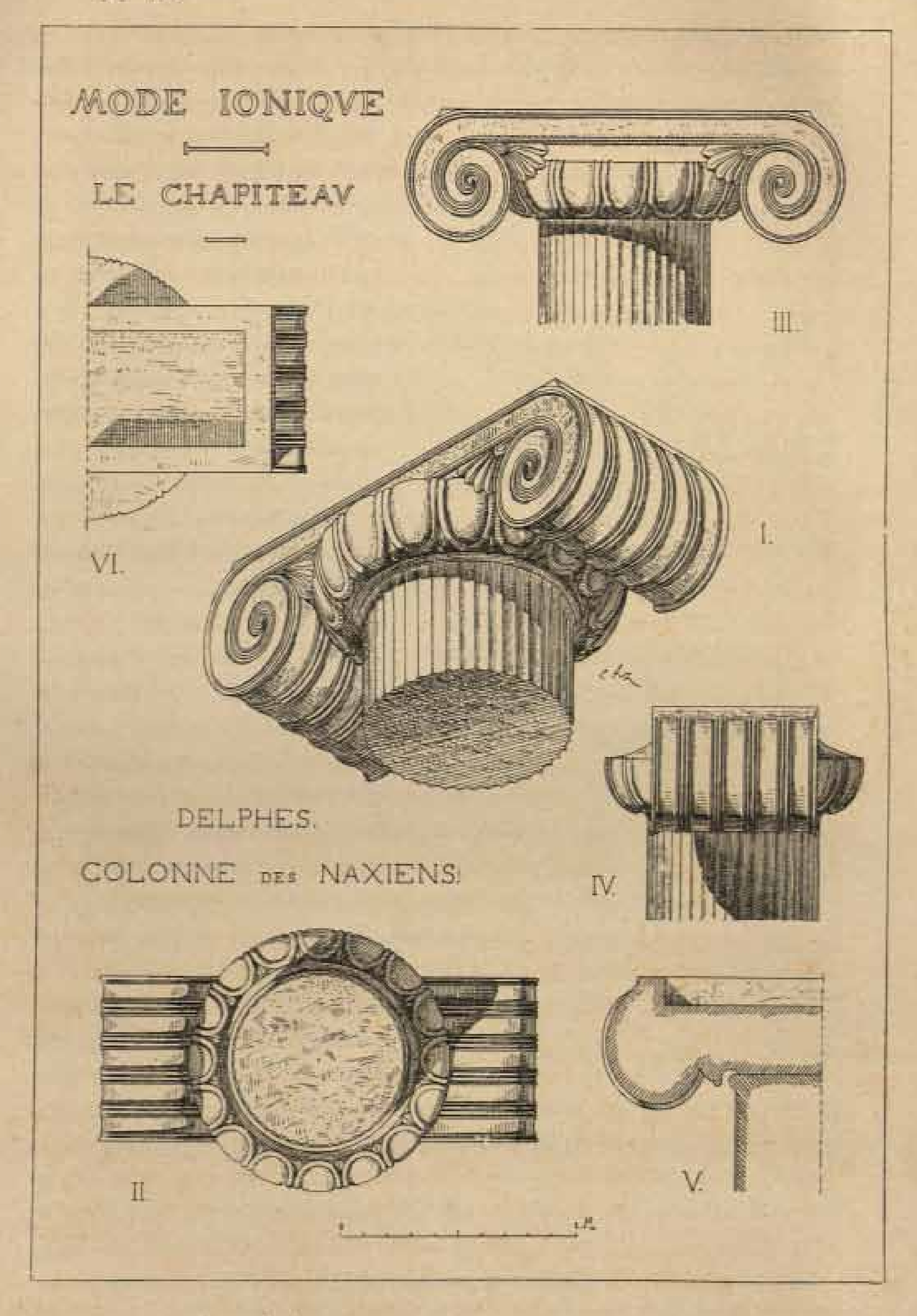
Un monument dont la place est marquée, dans cette série des types de transition, c'est la colonne de marbre qui, à Delphes, supportait le sphinx que les Naxiens avaient érigé, en l'honneur d'Apollon, sur la voie sacrée ; les fouilles récentes ont permis d'en rapprocher les débris et d'en

restituer l'ensemble (pl. LIV)[1]. Le fût y a quarante-quatre cannelures; mais ces cannelures sont encore celles du dorique. En revanche, dans le chapiteau, les volutes ne forment plus deux motifs distincts. Un peu moins larges que le fût sur les côtés, elles sont reliées, à leur naissance, par une fasce horizontale. Elles ne s'en développent pas moins tout entières en dehors et à distance du fût; elles s'en écartent assez pour ne point entamer le rang d'oves qui garnit l'échine. Celle-ci prend, dans ce chapiteau, une importance qu'elle ne gardera pas plus tard; elle a plus de hauteur que la fasce qui relie les volutes.

Dans le chapiteau de Delphes, les volutes présentent encore ces formes détachées et tombantes qui caractérisent plusieurs des chapiteaux précédemment décrits (pl. LIII, 1, 3); mais la transformation s'achève, avec un dernier chapiteau recueilli dans l'acropole d'Athènes (pl. LIII, 5). Là, par l'effet de la liaison établie entre les volutes, le chapiteau n'est plus composé, comme dans les premières esquisses du type, de deux éléments plutôt juxtaposés que fondus; il a son unité; mais, dans cet ouvrage d'une réelle élégance, le bandeau qui met en rapport les deux spirales dessine, par en bas, une courbe dont la molle inflexion est bien mieux en harmonie avec le tracé curviligne des volutes que ne l'était la raideur des deux droites parallèles qui, dans le chapiteau des Naxiens, remplissaient la même fonction (pl. LIV, 3). En outre, ici, les volutes, sur les côtés, se rapprochent assez de l'échine, où les oves sont peints et non sculptés, pour l'entamer et pour la pénétrer, pour en cacher aux yeux une partie. A remarquer aussi la forme du coussin, qui s'amincit par le milieu; elle a pris ainsi plus de légèreté, une certaine grâce. Les deux coupes ci-jointes (fig. 280 et 281) montrent quelles précautions avaient été prises pour prévenir tout déplacement de l'offrande votive, stèle ou statue, que portait la colonne. C'était une longue tige de métal qui faisait la liaison; elle traversait tout le chapiteau et l'on avait coulé du plomb fondu tout autour. Celui-ci, versé dans la cavité en forme d'entonnoir qui se creuse dans le plateau, allait remplir la cuvette ménagée au centre du bloc et enveloppait ainsi, de manière à l'immobiliser, le pied de ce tenon.

1. Pl. LIV. — 1. Le chapiteau vu en perspective, d'après le géométral de Tournaire. — 2. Plan du chapiteau vu de dessous. — 3. Élévation géométrale du chapiteau. — 4. Élévation latérale. — 5. Coupe transversale. — 6. Plan du chapiteau vu de dessus.

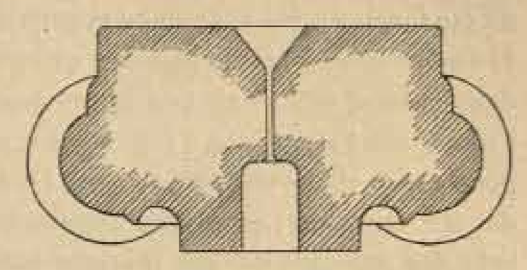
Nous remercions MM. Homolle et Tournaire de l'obligeance avec laquelle, pour la colonne des Naxiens comme pour le trésor de Cnide, ils ont mis à notre disposition des dessins exécutés en vue de la publication où doivent être présentés les résultats des fouilles de Delphes.



PLANS, ÉLÉVATIONS, COUPE, VUE PERSPECTIVE

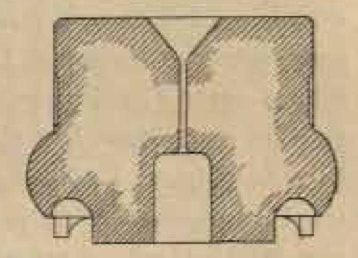
D'après le relevé de Tournaire.

Le bloc dans lequel est taillé le chapiteau ionique étant toujours un plateau rectangulaire, le chapiteau pouvait se passer d'un abaque (pl. LII, 1, 2; pl. LIII, 2,3). Celui-ci, là où il existe, comme dans les deux derniers chapiteaux que nous avons décrits (pl. LIII, 4, 5), est toujours taillé dans le même bloc que le couple des volutes. Ce n'est, à vrai dire, qu'un simple filet, qu'une moulure qui sert d'ornement. Un méandre d'une exécution très soignée, tracé au pinceau, le décore dans le chapiteau d'Athènes que nous avons considéré comme le dernier terme de la série des chapiteaux archaïques.



280. — Chapiteau de l'acropole d'Athènes. Coupe transversale sur le coussinet. *Antike Denkmæler*, t. I, pl. XXIX, 2ᵃ.

Avec ce chapiteau, qui date au plus tard des premières années du vᵉ siècle, nous nous sentons déjà bien près du chapiteau classique. On n'aura pas manqué d'observer que, de Néandria à la colonne des Naxiens et aux colonnes votives de l'Acropole, le plateau terminal a toujours été en s'aplatissant et en s'agrandissant. Quand, dans le mode dorique, l'entablement de pierre s'était substitué à l'entablement de bois, l'architecte avait dû donner à son abaque une extension que celui-ci n'avait pas dans le chapiteau mycénien. Il en fut de même pour le constructeur qui employait le mode ionique. Le moment vint où il dut remplacer par des poutres de pierre les légères poutres de bois que suffisaient à soutenir les chapiteaux primitifs; il lui fallut alors, en changeant la disposition des volutes, ménager, au sommet de son chapiteau, un plus large champ de pose. Le chapiteau, grâce à ce changement, devint apte à recevoir la charge d'un plus lourd fardeau et à le paraître; l'œil demande aux formes architectoniques de lui inspirer confiance, de faire naître dans l'esprit le sentiment d'une pleine sécurité. Il y a loin, de cet ouvrage d'un art déjà très savant, aux types étranges qui nous ont paru en être les précurseurs; il y a le travail de bien des générations d'artistes anonymes. Le génie grec a fait son œuvre, ce génie qui ne se contenta jamais du résultat obtenu, qui, pendant des siècles, n'a pas cessé de chercher



281. — Chapiteau de l'acropole d'Athènes. Coupe longitudinale sur l'échine. *Antike Denkmæler*, t. I, pl. XXIX, 2ᵈ.

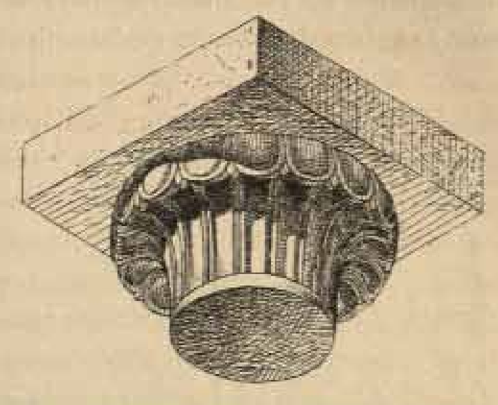
le mieux, s'appliquant toujours, avec une passion qui n'a jamais connu la lassitude, à reprendre, pour les amener à la perfection, dans les lettres comme dans les arts, certaines formes, en nombre assez restreint, qu'il avait inventées de bonne heure et dont il avait comme deviné l'avenir. Dans le domaine de l'architecture, une des plus nobles de ces formes a été la colonne et particulièrement le chapiteau ionique. Si l'on possédait tout le legs de l'antiquité, des centaines de chapiteaux, dont chacun différerait des autres par quelque trait, représenteraient l'effort que l'architecte s'est imposé, au cours de la période initiale, pour créer et développer ce type. Le temps n'a épargné que bien peu de ces ébauches; peut-être aurions-nous pu cependant allonger la liste des monuments sur lesquels ont porté nos observations. Nous nous sommes abstenu d'en multiplier le nombre; ceux que nous avons présentés nous ont paru suffire à rendre très vraisemblable l'hypothèse d'un mouvement qui se serait opéré dans le sens qu'indique l'ordre où nous avons rangé les quelques exemples que nous avons choisis. Ainsi compris, ce mouvement a bien le caractère d'une évolution organique.

A côté du type qui, par le rapprochement et l'inversion des volutes, a fini par donner le chapiteau des temples attiques du ve siècle, il semble en avoir existé un autre qui, jusqu'à ces derniers temps, avait passé presque inaperçu. Ce qui y constituait le chapiteau, c'était une échine cachée sous un revêtement de feuilles allongées et montantes, dont les extrémités, à la rencontre de l'abaque, se recourbent et retombent en dehors. Tel, par exemple, un chapiteau de Delphes, qui provient du monastère de la Panaghia, c'est-à-dire de l'ancien gymnase (fig. 282)[1]. C'est ce même chapiteau que l'on a retrouvé dans un des portiques qui entouraient le temple d'Athéné Polias, bâti sous les Attales à Pergame, ainsi que dans d'autres édifices de la même époque (fig. 283, 284, 285)[2]. Comme les chapiteaux à feuilles tombantes de Néandria et d'Ægæ (fig. 277 et 278), ce chapiteau, construit sur plan circulaire, convenait tout particulièrement à des colonnes dressées au milieu d'un espace vide où circulaient les promeneurs. On incline à penser que ce

1. *Antiquities of Athens and other places in Greece, Sicily, etc., supplementary to the antiquities of Athens of Stuart and Revett, delineated and illustrated by Cockerell, Kinnard, Donaldson, Jenkins, Railton*, 1 vol. in-f°, 1830.

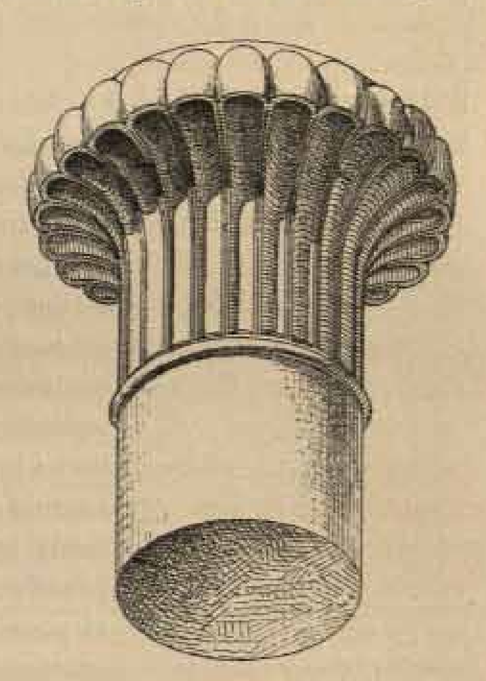
2. Des fragments d'un chapiteau ainsi taillé en calathos, mais pourvu d'un abaque, se trouvent à Athènes, dans le portique d'Attale; ils paraissent provenir d'un ordre intérieur. D'autres chapiteaux du même genre ont été ramassés sur la pente méridionale de l'acropole d'Athènes. Ils doivent provenir de l'Asklépieion.

type a surtout été employé pour les supports intérieurs des portiques[1]; par l'ensemble de sa forme, il suppose une charge légère. Les colonnes qui se terminaient de cette manière portaient peut-être directement la poutre de faîtage de la charpente; elles auraient été, dans ce cas, plus élevées que celles des files extérieures et l'architecte aura voulu les en distinguer en leur donnant un chapiteau spécial.



282. — Chapiteau trouvé à Delphes, d'après le géométral de Cockerell.

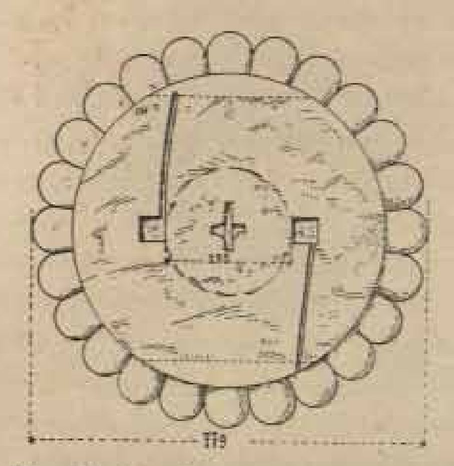
A proprement parler, ce chapiteau ne relève en effet ni du mode dorique ni du mode ionique. Si nous le mentionnons ici, c'est qu'il offre un rapport sensible avec celui qui, d'après Dœrpfeld, aurait, à Néandria, surmonté les sept colonnes de la nef du temple, édifice de style ionique (fig. 277). La courbe que dessine le contour du chapiteau est convexe à Néandria; elle est concave à Delphes et à Pergame; mais, de part et d'autre, c'est un bouquet de feuilles qui couronne le fût, qui, à lui seul, en pare le sommet. Le principe de la décoration est donc le même, de part et d'autre, à Néandria et à Ægæ comme à Pergame. Petites ou grandes, ces trois villes étaient situées dans le district qu'avaient jadis peuplé les tribus éoliennes. Si donc on veut affecter un nom spécial à l'ordre que caractérise cet emploi exclusif du feuillage pour la décoration du chapiteau, il semble que l'on puisse l'appeler l'*ordre*



283. — Chapiteau du temple d'Athéna Polias, à Pergame. *Alterthuemer von Pergamon*, t. II, pl. XXIV. Hauteur du chapiteau, 0m,515.

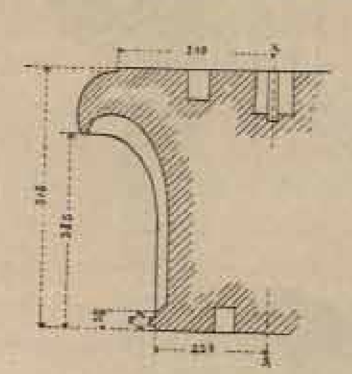
1. R. Bohn, dans *Alterthuemer von Pergamon*, t. II, *Textband*, note de la p. 48.

éolien, ou, quand on ne considère que la forme qu'il a prise dans les monuments de l'âge classique, l'*ordre à calathos*. Peut-être faut-il y voir l'ancêtre de l'ordre corinthien. Nous aurons à rechercher plus tard si, à l'origine, celui-ci n'aurait pas été constitué par le calathos de pierre sur lequel on aurait appliqué des ornements de bronze, ornements d'un style très particulier, mais qui, somme toute, auraient eu leur prototype à la fois dans les volutes ioniques et dans les feuilles éoliennes. Ces feuilles fournissent d'ailleurs, jusqu'à présent, le seul trait par lequel on puisse définir cet ordre. A Néandria, à Ægæ, à Pergame, les fûts sont lisses. Pour Néandria et pour Delphes, la base nous manque. A Ægæ et à Pergame, les bases sont ioniques. En général, le chapiteau n'a point d'abaque, ou cet abaque est très réduit ; c'est une poutre de bois que devaient porter ces colonnes[1].



284. — Chapiteau du temple d'Athéna Polias. Plan. *Ibidem*.

Nous devions signaler cet ordre oublié ; mais les maîtres qui ont bâti les édifices les plus célèbres de la Grèce ne l'ont pas admis dans leurs ordonnances, ou tout au moins dans leurs ordonnances extérieures, les seules d'ordinaire dont il subsiste des débris de quelque importance ; ils ne lui ont pas fait subir cette lente et savante élaboration par laquelle a passé le mode ionique. Celui-ci, dans l'effort qu'il faisait pour répondre aux exigences du goût et pour se prêter au progrès du luxe des constructions, n'a pas seulement travaillé sur son propre fonds, en s'appliquant à perfectionner les formes qui lui étaient propres, il s'est aussi inspiré des exemples que lui donnait l'art dorique. A propos des dispositions géné-



285. — Chapiteau du temple d'Athéna Polias. Coupe. *Ibidem*.

1. Le chapiteau de Delphes est surmonté, dans la gravure de Cockerell, que nous avons reproduite, d'un lourd abaque ; mais la manière dont il y est présenté donne à penser que cet abaque est là une restauration, qu'il a été ajouté par le dessinateur. L'explication de la planche ne donne aucune indication à ce sujet.

rales de l'édifice, nous avons montré comment l'architecte qui employait le mode ionique avait été conduit à reproduire, avec d'autres éléments, le type consacré du temple dorique; mais, avant même d'abdiquer ainsi sa liberté première, il s'était inspiré de ce modèle pour maints détails qui ont leur importance. C'est ainsi que l'on ne saurait se refuser à reconnaître une sensible analogie entre le triglyphe d'angle de la frise dorique et les deux paires de volutes que présente la colonne angulaire du portique ionien (pl. X, 1). Dressez sur cette colonne un chapiteau pareil aux autres, le spectateur qui tournera autour de l'édifice, n'aura devant lui, en un point du parcours, que le coussinet, la partie du chapiteau qui n'est pas faite pour être aperçue directement et en pleine lumière, mais qui, baignée par l'ombre portée de l'architrave, échappe presque au regard; l'aspect de cet angle aura quelque chose de gauche et de boiteux. Comme le doublement du triglyphe, celui du couple de volutes permet d'éviter ce défaut; grâce à lui, le chapiteau a, si l'on peut ainsi parler, même visage sur les deux façades, ce qui assure à l'angle toute la fermeté désirable. Les deux dispositions ne s'appliquent pas à la même partie du bâtiment, mais elles ont été suggérées par le même besoin : elles résolvent, avec un égal succès, deux problèmes dont les données sont presque pareilles. Dans le mode ionique, la difficulté n'existait pas pour la frise, qui était continue; mais elle se présentait pour le chapiteau, qui, à la différence du chapiteau dorique, avait ce que l'on peut appeler un envers et un endroit. Ce fut, selon toute apparence, l'arrangement adopté pour la frise dorique qui donna l'idée du parti que l'on prit pour la colonne ionique.

Il en a été de l'ante comme de la colonne d'angle. Ici, de même que dans l'ordre dorique, on a doté l'ante d'un chapiteau qui n'est pas celui de la colonne, tout en le rappelant, à certains égards, par la nature de son décor. De part et d'autre, le principe est donc le même; ce qui diffère, c'est le caractère de la modénature. Ici, point de larges fasces, point de divisions très marquées. L'ante ionique ne se termine pas, comme fait souvent la dorique, par une moulure saillante en bec-de-corbin. Ce que l'on y rencontre, c'est une succession de moulures très ornées et d'un faible relief, où se retrouvent celles que présente le chapiteau de la colonne, palmettes, oves et rais de cœur (pl. X, 1). Cette ante est celle que l'on peut appeler l'*ante attique*. Dans les temples ioniques de l'Asie Mineure qui ont été bâtis sous les successeurs d'Alexandre, nous trouverons un autre type. L'ante s'y cou-

ronne d'un chapiteau qui est dépourvu de moulures, mais que décorent deux volutes verticales reliées à leur base par une large fasce.

En dépit de la tendance qui se marque ainsi à l'assimilation des deux ordres, ce qui les distingue et ce qui les distinguera toujours, c'est, sans parler de l'originalité du chapiteau, le port et la proportion des colonnes. Le fût ionique est maigre ; on y sent, bien plus que dans le fût dorique, l'imitation du tronc d'arbre, mais d'un tronc qui reposait sur le sol par sa plus large section et qui ressemblait ainsi à un mât de navire. Ce support de bois dont il paraît dériver, on n'a donc pas eu besoin de le retourner, comme il a fallu faire de la colonne mycénienne, pour le changer en un support de pierre. Pour la colonne comme pour l'entablement, c'était de bois d'un assez faible équarrissage que se servait le constructeur auquel a succédé l'architecte ionien. L'emploi de ces méthodes a donné une colonne longue et mince, dont la stabilité aurait été compromise si l'on y avait trop multiplié les tambours ; il est rare qu'il en entre plus de trois ou quatre dans la composition d'un fût ionique.

Sur les façons qu'il convenait de donner à ce fût, l'architecte semble avoir longtemps hésité. A Néandria, à Samos, à Ægæ, il l'a laissé lisse. Plus souvent, il lui a prêté l'ornement de la cannelure. Celle-ci, dans la plupart des monuments de l'âge archaïque, est toute pareille, en coupe, à la cannelure dorique ; mais, plus étroite, elle se répète un plus grand nombre de fois sur le contour du fût. Il est rare que, dans la colonne ionique, le nombre des cannelures soit au-dessous de vingt-quatre et il s'élève parfois, comme à Éphèse, jusqu'à quarante, et jusqu'à quarante-quatre, comme dans la colonne des Naxiens, à Delphes. Enfin la cannelure que borde un listel n'apparaît qu'assez tard, et c'est seulement à partir du ve siècle qu'un usage qui désormais ne souffrira plus d'exception l'affecte à la colonne ionique. Alors qu'à d'autres égards l'ionique se rapprochait du dorique, il a commencé, vers ce temps, à s'en séparer par ce trait secondaire.

En revanche, la différence des proportions s'est accusée dès l'origine et elle s'est toujours maintenue. La colonne ionique est née, si l'on peut ainsi parler, plus grêle que la dorique, et elle l'est restée tant qu'elle a vécu. C'est au point que la moins élancée des colonnes l'est encore plus que la plus élancée des colonnes doriques ; aussi le fût ionique a-t-il un fruit bien moins marqué : il n'offre rien de comparable à ce galbe que nous avons appelé l'*entasis*.

§ 3. — L'ENTABLEMENT, LA CHARPENTE ET LA COUVERTURE

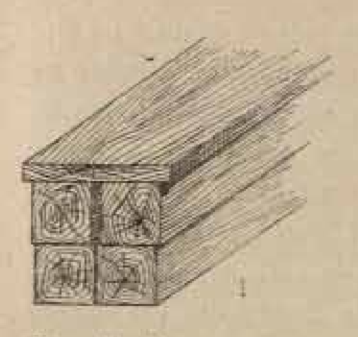
On serait fort embarrassé pour se faire une idée de ce qu'a pu être l'entablement dans les plus anciens édifices ioniques, s'il fallait ne demander ses informations qu'aux restes de ces bâtiments; rien ne subsiste de leurs frises et de leurs corniches, ce qui donne à penser que toute la partie supérieure du bâtiment était en bois; mais quel était le caractère de cet ouvrage en charpente? Nous n'en saurions rien si, dans la contrée même qui a été le berceau de cette architecture, on ne rencontrait des tombes rupestres dont le frontispice est décoré d'une ordonnance ionique. Sans doute ces tombes sont, en général, très postérieures aux monuments dans lesquels nous avons cherché le secret des méthodes et du goût de cet art naissant; mais nous avons dit avec quel scrupule d'exactitude les ouvriers qui taillaient ces sépultures dans le roc se sont attachés à reproduire les formes que présentaient autour d'eux la maison et le temple[1]. C'est à la conservatrice Lycie que nous demanderons nos exemples. Là, nombre de tombes, avec leur comble en arc brisé et leurs rondins apparents qui supportent le poids de la terrasse, sont la copie littérale de la maison du montagnard lycien. Ce n'est pas à celles-là que nous nous sommes adressé; la façon en était trop particulière et trop rustique. Les sépultures qui nous ont paru pouvoir fournir le renseignement désiré, c'est celles où se maintient encore la tradition des modes primitifs de construction et des assemblages de charpente qui leur sont propres, mais où le goût grec a déjà modifié sensiblement le type indigène et local, dont certains éléments sont entrés dans le système de formes, dans le style d'architecture qu'il travaillait à créer. Comme échantillon de ces façades, nous avons donc choisi un tombeau de Telmissos, dont nous montrons un angle, vu en perspective (pl. X, 3). D'autres tombes du même genre auraient pu nous fournir des indications qui concorderaient avec celles que nous devons à ce monument[2].

Le mode d'entablement que laisse deviner cette architecture feinte

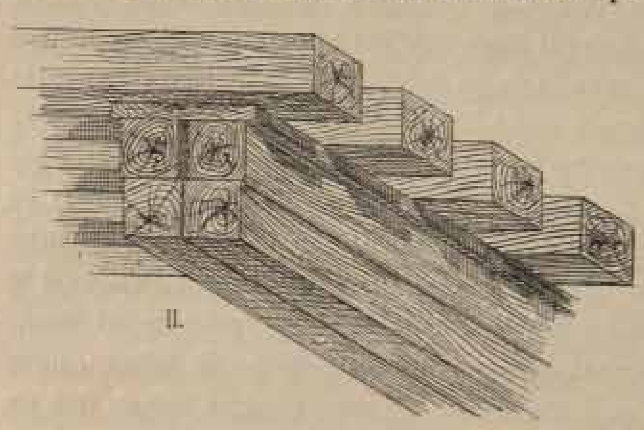
1. *Histoire de l'Art*, t. V, fig. 250, 251, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 267.

2. Texier, *Description de l'Asie Mineure*, pl. CLXIX, CLXXI. Nous n'aurions eu aussi que l'embarras du choix si nous avions voulu chercher nos exemples dans la série des tombes phrygiennes de la haute vallée du Sangarios (*Histoire de l'Art*, t. V, p. 140, fig. 92 et 97). Là aussi on rencontre la corniche architravée avec la rangée de denticules qui règne partout au-dessous du larmier.

diffère sensiblement de celui que nous a offert l'entablement dorique. Comme lui, sans doute, il dérive de la construction en bois; c'est par celle-ci que s'expliquent les formes qui le caractérisent dans la construction en pierre; mais il suppose dans les édifices du premier âge qui ont servi de modèles, des types de charpente qui se distinguent très nettement de ceux que nous avons restitués à Mycènes. Il suffit d'un coup d'œil jeté sur une de ces façades pour reconnaître qu'il en était des pièces de l'entablement comme des supports du portique; dans les entablements de bois dont nous avons là une transcription lapidaire, les poutres dont étaient formées les architraves étaient d'un bien plus faible équarrissage que celles qui jouaient le même rôle dans les charpentes dont la disposition a été reproduite par l'entablement dorique. La charpente mycénienne était composée de poutres solides et robustes, dont chacune avait sa fonction spéciale, constituait à elle seule un des membres de l'architecture. Ces charpentes d'Asie ne se composaient, au contraire, que de bois d'une médiocre épaisseur qui pouvaient jouer indifféremment tous les rôles. Les croquis théoriques ci-joints feront comprendre les dispositions auxquelles conduisit l'emploi de ces bois, dispositions qui étaient celles que donne le mode de construction dit *par empilage* (fig. 286-289).



286. — L'architrave ionique en bois.

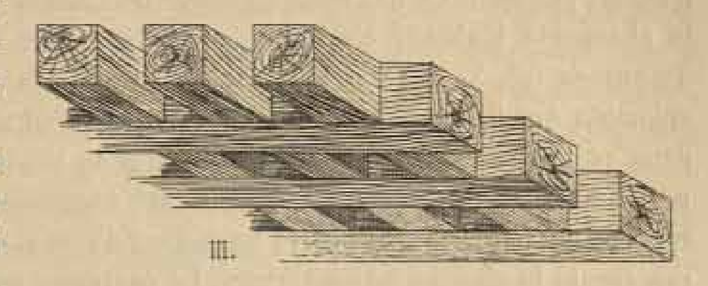


287. — L'architrave ionique en bois supportant les solives ou la corniche élémentaire.

Plusieurs cours de solives y composent l'architrave. Il y en a deux, certainement, dans le sens de la profondeur, et deux ou trois dans le sens de la hauteur. En élévation, chacune de ces solives, quel qu'en soit le nombre, fait sur celle qui la supporte une légère saillie (fig. 286).

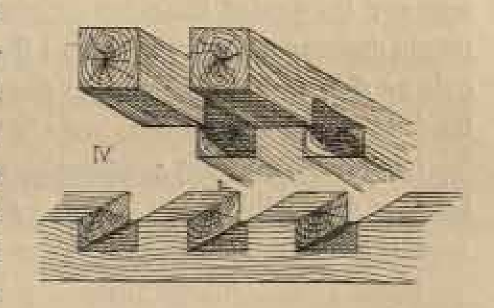
Sur ces architraves, ainsi composées de quatre ou de six pièces, repose, sans autre intermédiaire que la large planche qui sert de

couvre-joint, un plancher qui est fait à peu près des mêmes solives (fig. 287). Il y a là nécessairement, comme dans le *mégaron* mycénien, une rangée de solives perpendiculaires au grand axe du bâtiment; mais ce qui est particulier au plafond ionien, c'est qu'il y entre aussi des solives placées en sens opposé, dans le sens longitudinal (fig. 288). Ainsi se trouve constitué un treillis à jour qui présente, dans toutes les directions, une sorte de vides carrés. Partout les extrémités des solives débordent les architraves où elles viennent s'appuyer, en sorte qu'elles sont apparentes sur les quatre côtés de l'édifice. Cette disposition n'a pu être obtenue que par un mode d'assemblage tout spécial, qui semble avoir été employé surtout en Asie Mineure et que l'on appelle l'*assemblage à mi-bois* (fig. 289).



288. — La corniche élémentaire ionique avec ses solives entre-croisées.

Recouvertes de planches épaisses, des solives posées dans le sens transversal auraient largement suffi à porter le fardeau de la terrasse. Tout compte fait, on peut même affirmer qu'elles auraient tout aussi bien assuré la solidité du plafond que cet entre-croisement des deux cours de poutres. Les entailles que nécessite ce procédé d'assemblage affaiblissent ces solives. Il y a donc là un parti pris qui ne s'explique que par la recherche d'un effet décoratif; on a trouvé de l'agrément à voir saillir ainsi sur les quatre façades, au-dessus du nu des murs ou des jours d'un portique, ces bouts égaux des solives, symétriquement disposés; il est probable que, le plus souvent, la tranche était peinte d'un ton vif et voyant, qui achevait de donner à cette suite de reliefs le caractère d'un motif d'ornement.



289. — La corniche élémentaire ionique. Assemblage à mi-bois des solives entre-croisées.

Dans cette restitution de la charpente primitive du bâtiment ionique, il n'y a rien de conjectural. A considérer les chapiteaux

ioniques les plus anciens, tels que ceux de Néandria et de Lesbos, on devinait déjà combien étaient minces les bois qu'ils portaient. Il n'y a pas place là, sur le tout petit plateau qui a été ménagé entre les volutes, pour une poutre d'un fort équarrissage. Mais cette indication n'aurait pas suffi. Ce qui nous a permis de rétablir tout le système de la charpente ionique, c'est une étude attentive du monument de Telmissos (pl. X, 3); on y retrouve, sensiblement grossis, tous les éléments qui figurent dans nos croquis. L'architrave y est divisée en deux plates-bandes, qui répondent aux deux solives superposées de notre dessin; le bandeau inférieur est légèrement en retrait par rapport au bandeau supérieur; au-dessus de celui-ci, un étroit listel représente la planche de couverture. Le contraste est marqué entre ce fractionnement de l'architrave ionique et l'unité que conserve toujours l'architrave dorique.

Au-dessus de l'architrave, on voit ressortir ici l'ornement quadrangulaire qui est connu sous le nom de *modillon*. Il représente, au naturel, les extrémités des solives et la présence ne s'en explique, sur les deux façades contiguës, que par ce système d'entre-croisement des solives dont toutes les tombes lyciennes témoignent par la saillie que font sur les quatre faces les extrémités de ces solives. On appelle ce même ornement *denticule*, quand il est d'un moindre volume; le denticule ne diffère du modillon que par ses dimensions; il suppose un plafond de même disposition, mais fait de bois beaucoup plus minces.

Ces modillons sont surmontés, dans la tombe de Telmissos, par un larmier d'un faible relief. Celui-ci répond au revêtement, au rebord qui servait à maintenir en place la terre pilonnée des terrasses.

Dans l'entablement ionique primitif, tel qu'il se laisse entrevoir derrière ces copies de dates plus ou moins récentes, il n'y a donc pas de place pour la frise. L'entablement est, à Telmissos, ce que les architectes nomment un *entablement architravé*, c'est-à-dire celui où la corniche repose immédiatement sur l'architrave. Il n'en est plus ainsi dans les monuments ioniques de l'âge classique. L'entablement, lui aussi, y a subi l'influence du mode dorique. On n'a pas pris au dorique le rythme solennel de ses triglyphes, qui n'auraient pas été en rapport avec la disposition plus irrégulière et l'élégance plus riche et plus libre de l'édifice ionique; on se contenta d'une plate-bande continue, que le sculpteur pouvait être appelé à décorer soit de figures, soit d'ornements variés et qui, lors même qu'elle restait lisse, avait l'avantage de donner à l'entablement plus de hauteur et une proportion

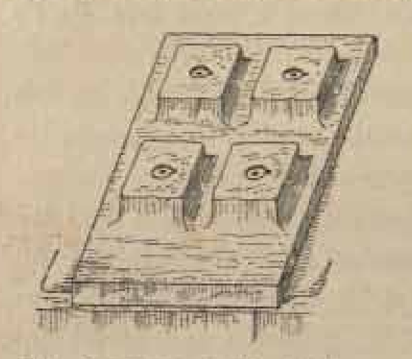
plus heureuse, analogue à celle de l'ordre dorique. Ce parti fut le plus généralement adopté; on a pourtant dérogé parfois à cette règle. Tandis qu'il n'y a pas et qu'il ne saurait y avoir d'exemple d'un monument dorique avec entablement architravé, celui-ci se rencontre à Athènes même, dans cette tribune des Cariatides qui fait partie de l'Érechthéion[1]. On le retrouve encore dans le Léonidæon d'Olympie et dans le portique du grand autel de Pergame. Bien que peu nombreuses, ces exceptions évoquent le souvenir du type originel; elles suffisent à attester que la frise n'est pas, dans le mode ionique, indispensable à l'entablement; elles font comprendre dans quelles conditions et sous l'empire de quelles préoccupations l'architecte a jugé bon de l'y insérer.

Des traits qui caractérisaient le prototype auquel nous avons cru pouvoir remonter, celui qui s'est le plus fidèlement conservé dans les monuments postérieurs, c'est le sectionnement de l'architrave. Celle-ci est divisée en trois fasces dans l'entablement du temple de la Victoire sans ailes (pl. X, 1), dans celui de l'Érechthéion (pl. X, 5) et dans celui du temple d'Athéna Polias à Priène (pl. X, 4). Au contraire, les modillons et les denticules n'ont pas été du goût des architectes qui ont introduit à Athènes le mode ionique, et leur exemple a été suivi par les maîtres qui ont pratiqué ce même art dans d'autres parties de la Grèce continentale; il n'y a de modillons ni dans le temple de l'Ilissos, ni à l'Érechthéion (pl. X, 5), ni dans le temple de la Victoire (pl. X, 1). C'est seulement en Asie Mineure que l'on a conservé l'habitude d'employer ce motif; tout autour du temple de Priène, une rangée de modillons semble supporter la corniche (pl. X, 4). On peut donc distinguer ainsi, dans l'ionique de l'âge classique, deux modes différents : le mode attique et le mode asiatique.

Dans les plus anciens édifices, les plafonds, ceux du portique et ceux de la cella, ne pouvaient être qu'en bois. La forme du caisson s'imposait, pour remplir les vides que laissaient entre elles les solives, et le procédé par lequel le charpentier l'obtenait ne pouvait être autre que celui qui a été décrit à propos des plafonds du temple dorique. Comme pour ceux-ci, le caissonnement de bois des anciennes constructions de style ionique est représenté seulement par les transcriptions

1. Comme exemple, peut-être unique, d'un entablement architravé dans un édifice dorique, on peut citer celui qui couronne le soubassement du second portique dans l'*Abaton* d'Épidaure (Cavvadias, *Fouilles d'Épidaure*, t. I, pl. VII, fig. 3). Ce second portique est d'ailleurs postérieur, en partie tout au moins, à la conquête romaine.

que la pierre en a données dans des édifices de date assez récente ; c'est à ce titre que nous avons figuré les caissons du temple de la Victoire sans ailes (pl. X, 2) et que nous montrons ceux de l'Érechthéion sous l'aspect opposé (fig. 290). Toute la différence, c'est que, dans le bâtiment ionique, les caissons paraissent avoir correspondu d'ordinaire, avec une symétrie plus rigoureuse, aux axes des colonnes et des entre-colonnements. Comme type de cette régularité toute géométrique, il suffira de citer l'élégant édifice connu sous le nom de *Tombeau des Néréides*, qui, apporté de Lycie, a été reconstruit tout entier dans une des salles du Musée Britannique. De plus, les caissons ne sont pas, dans les deux modes, en rapport avec les mêmes parties du bâtiment. Dans le dorique, ils reposaient sur les assises de la frise ; ils étaient, par conséquent, au niveau de la corniche (pl. VIII, 3-6) ; au contraire, dans le temple de la Victoire, c'est sur l'architrave qu'ils portent (pl. X, 2).



290. — Les caissons de l'Érechthéion, vus en dessus. Durm, *Handbuch*, fig. 185.

Dans les grands temples, tels que ceux d'Éphèse et de Samos, le principe de la charpente du comble devait être le même que dans les temples doriques où la cella avait un ordre intérieur; mais, ni l'entablement ni le mur du fronton n'étant conservés dans aucun de ces édifices, il ne subsiste nulle trace des dispositions qu'avaient adoptées à ce sujet les architectes ioniens. Des monuments de cette période, il n'en est qu'un qui, à ce point de vue, fournisse à l'historien quelques utiles indices : c'est justement le plus ancien de tous, le temple de Néandria. Étant donnée la position des colonnes qui le partageaient en deux nefs, la charpente devait y offrir un arrangement des plus simples [1]; on en a retrouvé les tuiles, et celles-ci présentent des formes variées, d'après lesquelles on rétablit une couverture qui ne différait pas sensiblement de celle dont nous avons étudié la disposition dans des édifices d'un autre style et d'un âge plus avancé; c'est ce que fait comprendre la vue perspective d'une partie de cette toiture (pl. X, 6). On y distingue des tuiles plates d'assez grande dimension (elles ont $0^m,53$ de large sur $0^m,84$ de long) et des tuiles de recouvrement; celles-ci sont de forme semi-circulaire

1. Koldewey, *Neandria*, p. 43 et fig. 65.

et leur diamètre est d'environ $0^m,16$. En bas du toit, les tuiles plates étaient munies d'un rebord saillant dans lequel s'ouvrait un bec qui projetait les eaux en dehors ; les tuiles de recouvrement se terminaient par une demi-rondelle qui formait antéfixe et où, peint en noir, se modelait en faible relief l'avant-corps d'une panthère couchée. Il a été recueilli quelques fragments d'un acrotère par lequel serait venue s'achever, sur la façade, la rangée des tuiles faîtières. D'après les faibles débris que l'on en possède, on suppose qu'il devait, en beaucoup plus petit, offrir quelque ressemblance de forme et d'ornementation avec l'énorme acrotère de l'Héræon d'Olympie (pl. XLVI)[1].

Ainsi donc il paraît démontré que, dès le VII[e] siècle, l'architecte ionien posait une toiture à double pente sur les temples qu'il s'essayait à bâtir. Selon toute apparence, les versants de ce toit ne présentaient ici qu'une très faible inclinaison[2]. Si le fronton se dessinait déjà sur les deux petites façades, il ne pouvait encore y être que très bas ; avec le temps, il aurait à gagner en élévation et en importance ; mais, pas plus pour le mode ionique que pour le mode dorique, il n'existe de monument qui remonte à un âge où le temple aurait été couvert d'une simple terrasse en terre pilonnée.

§ 4. — LA MODÉNATURE

De l'entablement des édifices ioniques du premier âge, il ne reste presque rien ; on ne saurait donc entreprendre de définir les éléments de la modénature qui a caractérisé ce style à ses débuts ; à peine peut-on présenter à ce sujet quelques brèves indications. Dans les bases nous avons rencontré la scotie et le tore (pl. X, A), le talon dans la colonne d'Éphèse, au-dessus du bas-relief qui décore le haut du fût (pl. X, B). L'architecte ionien ne paraît pas avoir jamais usé de la moulure en bec-de-corbin qui, dans les édifices doriques, termine

1. KOLDEWEY, *Neandria*, p. 46-48.

2. Pour ce qui est de la disposition de la charpente et de la faible pente du toit, Koldewey croit trouver quelques indications utiles dans l'architecture feinte des tombes rupestres de la haute vallée du Sangarios, monuments qui doivent être à peu près contemporains du temple de Néandria (p. 44) ; les Phrygiens, sujets des Gordios et des Midas, entretenaient d'ailleurs des relations étroites avec les Grecs de l'Ionie et de l'Éolie. Il rappelle surtout, à ce propos, une des plus importantes mais des plus ruinées de ces sépultures, celle où la poutre faîtière est nettement figurée, à la rencontre des deux versants de la toiture (*Histoire de l'Art*, t. V, fig. 71). Il y a là, en effet, des analogies qui méritent quelque attention.

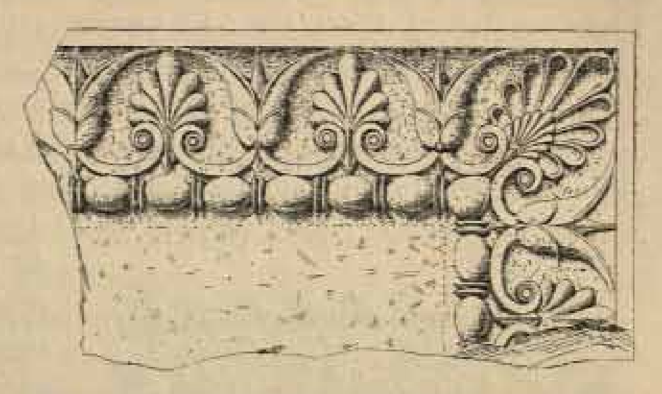
par un si ferme profil le chapiteau de l'ante et la saillie de la corniche; il l'a remplacée, au sommet de l'ante, par une suite ininterrompue de moulures où dominent le talon et le quart de rond. Dans l'entablement attique, les moulures sont peu nombreuses. Le quart de rond ou le talon surmontent l'architrave, et, en général, c'est l'une de ces deux formes qui termine le larmier. Au-dessus se profilent des cymaises de diverses formes; on n'en connaît que peu d'exemples anciens. L'ove sert déjà de parure à des chapiteaux très anciens (pl. X, C; pl. LIII, 3; pl. LIV, 1, 2, 3). Les denticules et les modillons donnent à la corniche, en Asie Mineure, une physionomie très particulière (pl. X, 3, 4).

Ce que l'on entrevoit, c'est que, de très bonne heure, l'art ionique a eu le goût d'une ornementation moins sobre, plus fleurie dans le détail et moins franche, moins puissante que celle de l'ordre dorique. Ce goût, qui produira son chef-d'œuvre à Athènes, dans la décoration de l'Érechthéion, on le voit déjà s'annoncer et percer dans des monuments qui datent du siècle précédent. Les indices abondent. C'est, dans les plus vieux chapiteaux, la palmette qui sépare les deux volutes dressées dans le sens vertical (pl. LII, 1, 2; pl. LIV, 1, 3, 4); c'est les cannelures qui rayent le coussinet latéral (pl. X, D, E; pl. LIII, 3; pl. LIV, 1, 2, 4); c'est, à Néandria, la double couronne de feuilles qui forme la liaison entre le fût et le chapiteau (pl. LII, 2), ou qui compose à elle seule le chapiteau (fig. 277); c'est, sur les chapiteaux des stèles, l'échine décorée d'oves (pl. LIII, 3) ou de feuilles (pl. LIII, 5); c'est le méandre peint sur l'abaque (pl. LIII, 5); c'est le chapiteau éolien tout entier, avec sa corbeille de feuillage largement épanouie (fig. 282, 283).

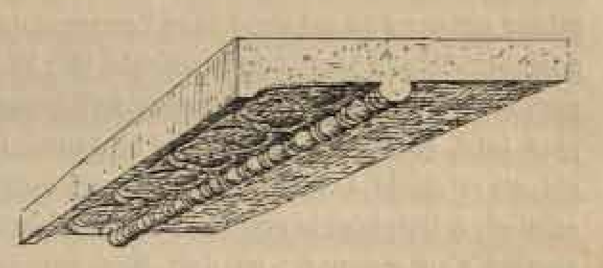
Dès les dernières années du VIe siècle, ce goût se manifeste avec éclat, à Delphes, par l'érection de la chapelle du *Trésor* que les Cnidiens y avaient consacré à l'Apollon pythien. Les Cnidiens parlaient un dialecte dorien; mais ils étaient trop voisins de Milet pour n'avoir pas subi l'influence des arts de l'Ionie. C'est un édifice de style ionique qui, sur la Voie Sacrée, au pied du Parnasse, représentait l'île dorienne de Cnide. L'habile architecte qui a été attaché à la mission de Delphes, M. Tournaire, a relevé sur place toutes les dispositions de l'édifice; il en prépare une restauration[1].

1. Homolle a donné, dans le *Bulletin de correspondance hellénique* (1896, p. 581-602), une description très précise du Trésor de Cnide; il n'y manque que des figures.

Jusqu'au jour où seront enfin livrés à la curiosité des archéologues ces précieux documents, tout ce que l'on peut saisir, dans les fragments exposés au musée de Delphes, c'est le caractère général de l'édifice. Bâti en marbre des îles, il offrait, comme les Trésors d'Olympie, le plan d'un temple *in antis*, avec deux colonnes entre les antes. La hauteur de celles-ci était, avec la base et le chapiteau, d'environ $4^{m},80$. Les cannelures y sont à arêtes vives, mais au nombre seulement de 18. La base, dont il n'a été retrouvé que la partie inférieure, paraît avoir ressemblé à celle d'Éphèse; le chapiteau manque. Ce qui fait l'intérêt et l'originalité du petit bâtiment, c'est que les formes des divers membres y sont déjà fort élégantes et que la décoration y est d'une richesse singulière. L'architecte y a mis de la sculpture dans tous les champs qui se prêtent à en recevoir, dans le fronton et dans la frise; celle-ci offre une suite continue de bas-reliefs où sont représentées maintes scènes empruntées aux mythes que la poésie avait rendus populaires dans tout le monde grec. Là où il n'y avait pas place pour des figures, c'était partout des motifs d'ornement, d'une heureuse invention, d'une exécution précise et même fine, où le pinceau était d'ailleurs venu, par l'application de vives couleurs, compléter le travail du ciseau. Au-dessus de la frise court une baguette de perles très renflées, que surmonte une cymaise lesbienne; par-dessus se développe la corniche où, sur la face inférieure du larmier, la même baguette de perles sert de support à un rinceau dans lequel des palmettes d'un joli dessin alternent avec des fleurs de lotus épanouies



291. — Le Trésor des Cnidiens. Face inférieure du larmier, en géométral, à $0^{m},10$ pour mètre. Dessin de Tournaire.



292. — Le Trésor des Cnidiens. Face inférieure du larmier, vue en perspective. Dessin de Tournaire.

(fig. 291 et 292). Le même motif courant règne sur les trois côtés du chambranle de la porte qui donnait entrée à la cella (fig. 293); mais là il y a plus de fantaisie dans l'arrangement du rinceau; du pédoncule qui porte les fleurs ouvertes se détachent des boutons qui s'infléchissent en divers sens. La variante est heureuse; elle donne à la guirlande un aspect moins conventionnel.

Quand fut bâti, vers l'an 520, le Trésor des Cnidiens, le motif tiré des inflorescences du lotus égyptien était entré depuis longtemps dans le répertoire du décorateur grec; celui-ci usait fort de ce rinceau, dans lequel il faisait alterner tantôt les boutons et les fleurs du lotus, tantôt celles-ci et les palmettes. Les plus anciens monuments où paraisse le motif en question, c'est toute une série de vases peints que l'on attribue aux potiers de l'Ionie; il avait d'ailleurs été bientôt emprunté à ceux-ci par les potiers d'Athènes et il était ainsi comme tombé dans le domaine public[1]. Le décorateur attique s'en est servi dans l'ornementation peinte de ses cymaises doriques, dès le temps de Pisistrate (pl. XLVI); si on ne le rencontre pas, au v[e] siècle, dans les temples de l'Acropole, on le verra reparaître, plus tard, dans d'autres édifices ioniques. Il paraît, en tout cas, avoir été, au vi[e] siècle, l'objet d'une vive prédilection pour l'architecte ionien; celui-ci, à Delphes, le répète dans deux parties de son bâtiment. On ne saurait s'en étonner : ce doit être par l'intermédiaire des artisans ioniens, les premiers qui aient été en rapport avec l'Égypte, que ce motif s'est répandu dans les ateliers du monde grec. On y était plus attaché en Ionie qu'ailleurs; l'Ionie était devenue comme sa seconde patrie.



293. — Le Trésor des Cnidiens. Ornement courant sur le chambranle de la porte de la cella. En géométral, à 0m, 10 pour mètre. Dessin de Tournaire.

Le *Trésor des Cnidiens* aurait mérité une étude plus approfondie,

1. Ce motif est d'un emploi fréquent dans les hydries dites de Céré, que l'on croit de fabrique ionienne. MASSNER, *Die Sammlung antiken Vasen im Œsterreichischen Museum*, pl. II, n° 218. POTTIER, *Bull. de corr. hell.*, 1892, p. 257, fig. 7. Pour le petit bouton isolé sortant de la tige même, il y en a des exemples sur des vases ioniens qui sont encore inédits, ainsi sur une coupe à pied de la salle E, au Louvre; mais il est plus fréquent de voir le bouton isolé sortant du sol. Voir Duemmler, *Römische Mitth.*, 1888, p. 165, pl. VI (un vase de Kymé), ainsi que les sarcophages de Clazomène.

étude qui aurait été le terme naturel et logique des recherches que nous avons entreprises sur la première période du développement de l'art ionique; on y aurait vu dans quel esprit et avec quel succès les architectes ioniens avaient cultivé leur art national et jusqu'où ils en avaient poussé l'évolution, avant l'heure où les maîtres attiques adoptèrent cet art et lui firent produire les ouvrages que l'on est accoutumé à regarder comme ses chefs-d'œuvre. Ce qui ressort pourtant de ces indications, tout insuffisantes qu'elles soient, c'est que, dans un édifice tel que le Trésor des Cnidiens, le mode ionique offre déjà les plus caractéristiques des traits qui le distinguent dans les temples de l'Acropole d'Athènes. Les mêmes tendances s'y font jour; on y sent le même effort tenté par l'artiste pour demander à la grâce et à la profusion de l'ornement des effets d'un autre genre que ceux auxquels visait l'architecture dorique; cet artiste aspire dès lors à réaliser un autre type de beauté, où les ensembles ont moins de grandeur, mais qui doit plaire surtout par le curieux et le fini du détail. L'architecte auquel les Cnidiens confièrent la direction de ce travail ne disposait pas de collaborateurs qui eussent la main aussi délicate que les incomparables ouvriers qui ont ciselé les chapiteaux et les frises du temple de la Victoire sans ailes et de l'Érechthéion; mais il avait même goût et mêmes sentiments; il concevait le même idéal. Nous aboutissons donc ici à la même conclusion que par l'étude des monuments de l'ordre dorique; le VI[e] siècle a été le vrai siècle de l'invention hardie et féconde. C'est ce qui rend si intéressants les édifices du VI[e] siècle; c'est ce qui justifie l'attention que nous leur avons accordée et la place que nous leur avons attribuée dans cette histoire. Plus tard, à partir surtout du IV[e] siècle, l'art se répétera; plus d'un temple ne sera, avec des variantes de détail, qu'une réplique d'un modèle déjà consacré par l'universelle admiration, qu'un agrandissement ou une réduction de ce modèle, une copie plus ou moins libre. Au VI[e] siècle, l'architecture grecque se fait; chaque œuvre nouvelle, quand elle ne représente pas un progrès accompli, vaut tout au moins à titre d'effort personnel, de tentative intelligente et sincère. Tous les types originaux, c'est ce siècle qui les a créés. Le V[e] siècle n'a pour ainsi dire rien ajouté à ce trésor des formes, pas plus dans l'architecture que dans la sculpture; son mérite et son honneur n'ont été que d'arriver à cette maîtrise et à cette sûreté du rendu qui impriment à l'œuvre d'art un caractère de perfection auquel elle doit de ne plus vieillir et d'être désormais proposée pour toujours à l'étude et à l'imitation.

Il est à peine besoin d'indiquer que, lui aussi, l'architecte ionien s'est servi de la couleur pour distinguer les uns des autres les divers membres du bâtiment et pour relever l'effet de ses motifs d'ornement; des traces très sensibles de la décoration polychrome se sont conservées dans le temple de Locres, dans le Trésor des Cnidiens et sur les chapiteaux des stèles de Délos et d'Athènes (pl. LIII, 1, 5). Le principe en était le même que dans le mode dorique; mais ce décor présentait-il, dans les édifices érigés sur le sol de l'Ionie, un caractère particulier? L'architecte y faisait-il plus largement usage des tons appliqués sur la pierre et quels étaient ceux de ces tons qu'il employait de préférence? Les restes des temples ioniques antérieurs au v[e] siècle sont en trop petit nombre et nous sont arrivés à l'état trop fragmentaire pour qu'il soit possible de répondre à ces questions. Tout ce que l'on entrevoit, c'est que le peintre a dû là être appelé à prêter au ciseleur un concours plus actif et plus continu que dans les édifices du mode dorique. L'ornementation de l'ionique était plus compliquée et plus délicate; pour faire valoir les finesses qu'il recherchait et pour donner à ses ensembles un aspect très riche et très brillant, l'architecte avait davantage encore besoin de l'intervention et de la collaboration du pinceau. Les faits confirment cette conjecture. La décoration peinte est déjà d'une élégance très raffinée dans les stèles de l'Acropole, et, pour l'Érechthéion, on sait à quels artisans de choix l'exécution en avait été confiée; c'est ce dont témoignent, avec les dessins dont les vestiges se laissent encore apercevoir sur le marbre, les textes qui nous ont transmis les comptes des travaux.



CHAPITRE V

ÉTUDE COMPARATIVE DES DEUX ORDRES
LEURS ORIGINES

Dans cette histoire de l'architecture grecque, c'est au temple dorique que nous avons assigné la première place. Nous l'avons considéré sous tous ses aspects ; nous l'avons suivi, dans son mouvement ascensionnel, depuis les fondations sur lesquelles il est assis jusqu'au sommet du fronton, jusqu'à la longue ligne des tuiles faîtières. Nous nous sommes attaché à retrouver bien plus dans les monuments mêmes, qui sont nombreux, que dans les textes, qui sont rares et souvent obscurs ou contradictoires, tout le système des règles qui, avec le temps, se sont dégagées de la pratique des anciens constructeurs. Le mode ionique n'est venu qu'en second lieu, et l'étude des méthodes qui lui sont propres a été loin de comporter le même développement. Dans l'antiquité, ce mode n'a pourtant pas joui d'une moindre faveur que son rival ; il a même fini par le détrôner. Deux édifices de style ionique, le mausolée d'Halicarnasse et le temple d'Artémis à Éphèse, étaient rangés parmi ce que l'on appelait les Sept Merveilles du monde.

L'ordre que nous avons suivi et la différence que nous avons faite ne s'expliquent pas seulement par le hasard des destructions qui, pour la période archaïque, a plus épargné les temples doriques que les ioniques ; il y a, de cette préséance et de cette importance plus grande accordées au mode dorique, des raisons plus sérieuses et plus profondes.

Comme toutes les créations du génie littéraire ou du génie plastique, l'art dorique a eu, de toute nécessité, ses antécédents. Il n'est pas né en un jour, par une sorte de miracle. Il plonge, par ses racines,

dans le passé; mais c'est dans le passé même du peuple auquel il a dû sa floraison et son épanouissement. On sait quelle idée nous nous sommes faite des tribus dont l'œuvre est représentée par les monuments de la civilisation dite mycénienne; elles ont fourni, croyons-nous, certains des éléments qui sont entrés dans la composition de la race hellénique, ceux peut-être qui ont joué dans la formation de ce type ethnique le rôle le plus utile et le plus décisif. Les constructeurs des murs, des palais et des tombes de Mycènes et de Tirynthe devraient être comptés parmi les ancêtres directs des Grecs de l'histoire. C'est l'imagination de ces Proto-Hellènes qui a tracé la première esquisse de l'épopée, et c'est le palais de leurs princes, le *mégaron*, qui a été comme le patron sur lequel fut taillée la forme du temple dorique[1]. Si celui-ci est plus ample et plus beau que le *mégaron*, cette supériorité du temple s'explique par le progrès des croyances religieuses et par la substitution de la pierre au bois ; mais, sous toutes les additions qu'il a reçues, derrière ces files de colonnes qui sont venues l'envelopper, le type primitif se laisse toujours reconnaître ; il persistera jusqu'à la dernière heure. Comme héritier et continuateur de l'art mycénien, l'art dorique est donc, par excellence, dans le domaine de l'architecture, l'art national.

Ce titre, il le mérite encore d'une autre façon. Le berceau de l'art dorique, c'est une contrée située à égale distance des cités grecques excentriques, de celles de l'Asie et de celles de l'Italie ou de la Sicile. Sans doute, les tribus établies dans cette péninsule n'étaient pas sans entretenir des relations avec l'étranger; mais il n'y avait pas de contact immédiat. Les suggestions qu'elles recevaient par cette voie pouvaient les aider à s'outiller et favoriser les progrès de leur industrie ; elles ne pesaient pas assez fortement sur les esprits pour en gêner la spontanéité. Il y avait toute chance que l'art qui se développerait dans ce milieu fût l'expression la plus libre et la plus sincère du génie grec; aussi en est-on encore à se demander si les arts de l'Orient, par les modèles qu'ils offraient, ont influé, même dans une faible mesure, sur le choix et le caractère des formes dont le rapprochement a constitué le mode dorique. Si l'on a cru parfois pouvoir saisir quelques traces de

1. C'est ce qu'a très bien vu aussi Noack (*Studien zur griechischen Architecktur*, dans *Jahrbuch Arch. Instituts*, 1896, p. 211-247). Nous avons reçu ce mémoire lorsque notre théorie du temple dorique était déjà rédigée et imprimée; mais nous l'avons lue avec un vif intérêt. Il y a, sur bien des points, une concordance singulière entre les idées qu'expose M. Noack et celles que, dans le même temps, l'étude des monuments nous suggérait.

cette influence, ces traces sont bien légères. C'est en Égypte, dans la seule des civilisations antérieures dont le temple nous soit connu par des exemplaires d'une belle conservation, que l'on a songé tout d'abord à chercher les types dont les Grecs se seraient inspirés; or, par tout l'esprit de ses dispositions générales, le temple égyptien diffère profondément du temple grec; c'est du moins le cas pour les plus imposants des édifices qui le représentent, pour ceux qui, à Saïs, à Memphis et à Thèbes, ont dû tout aussitôt attirer, en Égypte, l'attention des visiteurs étrangers[1]. On a, il est vrai, relevé dans cette contrée quelques exemples de la disposition qui, entre toutes, caractérise le temple grec, de la disposition périptère; mais, comme nous l'avons fait remarquer, ces exemples sont en nombre très restreint. Ils n'ont d'ailleurs été fournis que par des édifices de petite dimension. Enfin, jusqu'à présent, on ne les a rencontrés, sur les rives du Nil, que dans la Haute Égypte et dans la Nubie. Pour toutes ces raisons, ils ont dû, dans l'antiquité, passer presque inaperçus[2]. Ils se distinguent d'ailleurs du temple grec par un trait qui a son importance. C'est des piliers carrés, et non des colonnes, qui y enveloppent la cella, et ces piliers reposent sur un stéréobate qui forme, tout autour du promenoir, un mur à hauteur d'appui. Tout autre est le principe du *ptéroma*, dans le temple grec. Là, jamais de piliers, toujours des colonnes, et celles-ci posent par leur pied sur le sol même du portique. L'aspect est très différent.

On en peut dire autant du caractère des formes principales, de celles qui font vraiment l'originalité de la physionomie du bâtiment. Mieux informés que Champollion, nous ne prétendons plus reconnaître dans le prétendu *proto-dorique* des tombes de Beni-Hassan le prototype de la colonne et du chapiteau dorique[3]. L'influence de l'art égyptien, si tant est qu'il y ait lieu d'en tenir compte à propos du mode dorique, ne se trahirait que dans des formes accessoires. Il en est ainsi des oves et des baguettes de perles. L'ove des temples d'Athènes, avec ses courbes élégantes, son fort relief et le cadre dans lequel il se détache, paraît sans doute appartenir en propre à l'art

1. *Histoire de l'Art*, t. I, p. 440-450.
2. *Ibid.*, t. I, p. 401-406, fig. 222, 229-231.
3. *Ibid.*, t. I, p. 550-552. La thèse des emprunts faits par l'architecture dorique à l'architecture égyptienne a été récemment reprise et soutenue par Allan Marquand (*American Journal of archæology*, t. VI, n[os] 1 et 2); ses arguments ne nous ont pas convaincu. On voit d'ailleurs par le titre même de l'article (*Reminiscences of Egypt in Doric architecture*) que l'auteur ne présente ses idées qu'avec une prudente réserve.

hellénique : peut-être pourtant peut-on en trouver comme l'esquisse dans le décor des monuments égyptiens, grands édifices ou menus objets de luxe[1]. Là, l'ove est dessiné à plat et la forme en est plus allongée qu'en Grèce ; mais il n'en est pas moins possible que la première idée de cet ornement ait été suggérée à l'ouvrier grec par la succession régulière de ces ovales, telle qu'il la voyait se déployer sur les meubles, les ivoires et les bijoux que lui apportait le commerce phénicien. On pourrait aussi voir comme l'ébauche des baguettes de perles dans ces suites de disques qui se rencontrent soit sur la corniche des bâtiments, soit dans la décoration des joyaux égyptiens[2] ; enfin, dans les plafonds des tombes thébaines, il y a plus d'un exemple de l'emploi du méandre[3].

Le fait de la transmission fût-il démontré, ce qui est loin d'être le cas, il resterait encore que les oves, les perles et le méandre sont de simples motifs d'ornement, qui ne jouent dans l'édifice qu'un rôle très secondaire et qui ne devinrent d'ailleurs qu'assez tard d'un usage courant dans le mode dorique. Ce qui enlève à ces rapprochements beaucoup de leur intérêt, c'est ce que nous savons aujourd'hui du rapport de filiation qui relie l'architecture dorique à l'architecture mycénienne et de la haute antiquité de ses premières créations. Avant que les Grecs se répandissent en Égypte, le type du temple dorique était déjà arrêté, tout au moins dans ses grandes lignes. Nous sommes de ceux qui feraient volontiers remonter tout au moins jusqu'au VIIIe siècle l'Héræon d'Olympie, tel que permettent de se le représenter les fouilles récentes, l'Héræon avec sa longue et étroite cella, avec ses colonnades extérieure et intérieure, avec un entablement dont les divisions devaient être déjà celles qui se retrouveront dans les édifices postérieurs[4]. L'ouverture de l'Égypte n'aurait donc eu, sur la marche et le progrès de l'architecture grecque, que des effets très indirects et très généraux. La vue de ces énormes édifices construits en calcaire, en grès et en granit a dû frapper l'esprit des Grecs, les piquer d'émulation et hâter ainsi, chez eux, le passage du bois à la pierre[5].

1. *Histoire de l'Art*, t. I, fig. 390, 566, 567, 558.
2. *Ibid.*, t. I, fig. 391 et 569.
3. *Ibid.*, t. I, fig. 541.
4. Comme le remarque Noack (*Studien*, p. 225), les entre-axes des colonnes angulaires, dans le *ptéroma* de l'Héræon, sont plus étroits que ceux du reste de la colonnade, rétrécissement qui suppose une frise à triglyphes. Il est permis d'induire de cette observation que l'entablement de l'Héræon, alors même qu'il était en charpente, présentait déjà les dispositions qui caractériseront plus tard l'entablement dorique.
5. Ch. Chipiez, *Histoire critique des ordres grecs*, p. 237.

A partir du moment où, cette substitution s'étant opérée, le mode dorique eut achevé de se constituer, ce fut avec les formes et les proportions qui le caractérisent que se construisirent, dans la Grèce propre et, partout ailleurs qu'en Ionie et dans les colonies ioniennes, les temples où étaient adorés les dieux les plus chers à la piété de tout un peuple, et notamment, parmi ces temples, ceux autour desquels se pressaient, lors des grandes fêtes quinquennales, des Grecs accourus de toutes les cités helléniques, les sanctuaires d'Olympie et de Delphes.

Cette situation privilégiée, l'architecture ionique ne pouvait y prétendre. Entre elle et l'architecture mycénienne, point de liaison apparente ni cachée; rien qui ressemble à une transmission plus ou moins directe des méthodes et des formes. L'art ionique a eu pour berceau non plus la presqu'île qui s'allonge entre la mer Adriatique et la mer Égée, mais la côte occidentale de l'Asie Mineure, une de ces contrées qui servaient de frontières au monde grec et où Grecs et barbares se touchaient et se mêlaient au point de se pénétrer mutuellement. On sait quelles traces l'élément carien avait laissées dans les cultes d'Éphèse et comment, sous le règne de Crésus, la Lydie avait fait effort pour s'initier aux idées, aux arts et à la langue de cette Ionie que Sadyatte et Alyatte avaient cru conquérir; encore quelques années, et Sardes devenait une ville grecque, le poste avancé de l'Hellénisme dans l'intérieur des terres. L'art qui était né et qui avait grandi dans ce milieu ne pouvait pas ne point avoir subi, dans une certaine mesure, l'influence des types exotiques qui avaient frappé les yeux des premiers immigrants grecs, quand ils étaient venus s'établir sur le sol de l'Asie. Par un naturel effet des mêmes causes, les temples bâtis dans ces régions excentriques, tout grands et beaux qu'ils fussent, n'avaient pas chance de devenir, au moins de sitôt, des centres religieux autour desquels se donneraient rendez-vous tous les fils d'une race qui s'était répandue sur de si vastes espaces. Cet art semblait donc ainsi prédestiné à demeurer sinon toujours, au moins pendant un temps plus ou moins long, plutôt l'art particulier d'une partie de la nation que celui de la nation tout entière.

Ce qui a créé le mode ionique, c'est la collaboration intime de deux des principales tribus grecques, les Éoliens et les Ioniens ou, pour parler plus exactement, des fractions de ces tribus que le remous des invasions avait jetées sur les plages de l'Asie Mineure. Il n'y avait pas, entre ces deux groupes, de frontière qui les séparât. De l'un à l'autre, les relations étaient très étroites; l'un et l'autre avaient concouru à

fonder et à peupler Smyrne, sur ce beau golfe dont ils se partageaient les rivages et où s'est achevée l'élaboration de l'épopée. Dans celle-ci, le fond des mythes paraît être d'origine éolienne; mais les formes ioniennes dominent dans le dialecte dont se servaient les Aèdes. Il en est à peu près de même pour l'architecture. Les spécimens les plus archaïques de ce style, nous les avons trouvés dans des cités éoliennes, telles que Néandria et Lesbos; mais c'est des villes tout ioniennes, Éphèse et Samos, qui ont construit les premiers temples où, par les dimensions de l'édifice et la richesse de sa décoration, cet art se soit montré le digne émule de l'art dorique. Les anciens lui ont donc donné le nom qui lui convenait le mieux; nous ne saurions avoir aucun scrupule à employer, comme ils l'ont fait, les termes de *mode ionique* (Ἰωνικὸς τρόπος) et d'*ordre ionique*[1].

Du jour où ils avaient mis le pied en Asie Mineure, Éoliens et Ioniens avaient été en rapport de commerce avec des peuples, Phrygiens et Lydiens, qui, par l'intermédiaire des Cappadociens, étaient en communication avec les grands États, très anciennement civilisés, du val de l'Euphrate. Plus tard, au VIIe siècle, ils étaient devenus de hardis marins; ils s'étaient rencontrés, sur plus d'un marché, avec les Phéniciens, et, bientôt après, les premiers de tous les Grecs, ils s'étaient introduits en Égypte et y avaient élu domicile.

Dans ces conditions, les influences étrangères durent se faire sentir plus tôt et plus fortement aux Grecs d'Asie qu'à ceux du continent européen. Lorsque le goût de l'art s'éveilla chez les Éoliens et les Ioniens, comment auraient-ils pu résister à la tentation de s'approprier les formes qui s'offraient à leur vue, au cours de leurs voyages, dans les édifices et les tombes rupestres, ainsi que celles qui décoraient les produits très divers de ces lointains ateliers où se transmettaient les procédés des industries tant de fois séculaires de Babylone et de Ninive, de Sidon et de Tyr, de Memphis et de Saïs? Il y avait de ces formes qui, si l'on peut ainsi parler, couraient alors le monde, dans toute l'Asie antérieure et dans la vallée du Nil. La volute était une des plus répandues, une de celles qui recevaient les affectations les plus variées. On s'est demandé si la première idée de la volute avait été suggérée à l'ornemaniste par les enroulements du fil de métal, par les vrilles de la plante grimpante et les sépales renversés des calices

1. Vitruve dit *genre dorique*, *genre ionique* (Doricum, Ionicum genus). Le mot *ordre*, employé dans le sens où nous en usons, a été introduit par les architectes de la Renaissance.

floraux ou par les cornes du bouquetin et de l'ibex[1]. Peu importe; ce qui est certain, c'est que l'on rencontre la volute, déjà élevée à la dignité de motif d'ornement, dans bien des monuments de l'art oriental qui sont antérieurs au temps où les Grecs d'Asie commencèrent à bâtir leurs temples. Quand leurs architectes se mirent à l'œuvre, la volute se montrait à eux, dans le riche répertoire des formes exotiques, sous deux aspects différents; il y en avait deux types, que l'on peut suivre à la trace, pendant toute la durée de la période d'élaboration; chacun d'eux a, pour ainsi dire, sa postérité directe parmi les variantes du chapiteau ionique grec.

Premier type : la volute surhaussée. Les deux volutes qui se font pendant au sommet du fût sont réunies par un arc, par une courbe surélevée. C'est ainsi qu'elles se présentent dans les colonnes de l'édicule qui est figuré sur les rochers de *Boghaz-keui*, en Cappadoce[2]. Cette disposition se trouve reproduite, avec un tracé plus élégant, mais presque ligne pour ligne, dans le chapiteau qui décorait la colonne de l'ordre intérieur du temple de Bassæ[3].

Second type : indépendantes l'une de l'autre, les volutes sont adossées deux à deux, à la façon de crosses dont la spire terminale serait tournée en dehors. C'est la disposition que nous avons signalée à Néandria et dans d'autres chapiteaux archaïques (pl. LII, 1, 2 ; LIII, 1, 4). Il n'y a pas à chercher longtemps pour en trouver le modèle. On le rencontre en Égypte, dans les peintures des plafonds et dans les colonnes peintes sur les parois des tombes[4], en Assyrie et en Phénicie, dans les bas-reliefs où sont figurés des édifices, dans des meubles et des ivoires[5], à Cypre, sur les stèles funéraires[6].

C'est surtout de ce dernier type que l'on paraît s'être inspiré au début, en Éolie et en Ionie; mais, quoique plus rare, l'autre type n'a pu échapper à une curiosité toujours en éveil. Est-ce un chapiteau du genre de celui de *Boghaz-keui* qui a suggéré l'idée de marier les volutes jusqu'alors seulement juxtaposées, de les relier soit par une ligne droite, soit par une courbe infléchie? Ou bien ne faut-il voir dans ce progrès que l'effet du travail incessant de l'esprit grec, une

1. *Histoire de l'Art*, t. II, p. 218-222.
2. *Ibid.*, t. IV, fig. 314 et 321.
3. Puchstein, *Das Ionische Capitell*, fig. 21b. Un chapiteau de marbre trouvé dans l'Héræon d'Olympie offre la même disposition (*Ibid.*, fig. 22).
4. *Histoire de l'Art*, t. I, fig. 541b.
5. *Ibid.*, II, fig. 71, 75, 78, 80; III, 612.
6. *Ibid.*, III, fig. 51, 52, 152.

sorte d'évolution organique[1]? Il est difficile de se prononcer à ce sujet; mais, étant donnée la prédilection que l'ornemaniste oriental avait pour cette forme de la volute, on ne saurait guère douter que ses exemples n'aient été pour beaucoup dans le parti que prit l'architecte, chez les Grecs d'Asie, quand il fit de ce motif le membre essentiel et comme l'enseigne du chapiteau de la colonne.

Des chapiteaux ioniques primitifs, celui de Néandria (pl. LII, 2) et celui de Naucratis (pl. LII, 4), nous ont offert un autre élément que la volute, le double collier de feuilles tombantes. Que ce collier ait à lui seul constitué un chapiteau ou bien qu'il ait été placé au-dessous d'un couple de volutes, toujours est-il que ce motif se rencontre, employé de la même manière, comme décoration terminale d'un fût cylindrique, dans plus d'un monument de l'art asiatique et notamment au sommet des montants d'un trône de bronze, tout assyrien de style, qui a été trouvé en Arménie[2]. Par l'exemple de ce meuble, on devine comment ont pu arriver jusqu'aux Ioniens tels ouvrages des artisans orientaux qui se prêtaient au transport à longue distance et où l'architecte trouvait d'utiles indications.

Ce n'est pas seulement par ce trait que la colonne ionique évoque le souvenir de ce que l'on peut appeler la *colonne asiatique*. Celle-ci, support indépendant ou simple pilastre, a presque toujours une base. En Assyrie, un gros tore, d'un aspect assez lourd, constitue à lui seul la base[3]. En Perse, le tore s'y superpose soit à une plinthe carrée, soit à une cloche que décorent des feuilles renversées[4]; mais partout apparaît le tore, l'élément principal de la base ionique. Dans celle-ci, au-dessous du tore, il y a une scotie; or, elle aussi, cette moulure est comme esquissée dans une base assyrienne[5]. Nous retrouvons encore ce tore, formant à lui seul toute la base, dans les pilastres qui décorent les angles du caveau de l'une des plus belles et des plus anciennes tombes de la Phrygie du Sangarios, celle que nous avons appelée la *tombe brisée;* là un simple filet le sépare du fût[6].

Les palais de la Perse sont, il est vrai, très postérieurs aux plus anciens monuments ioniques; mais il n'en est pas moins certain que

1. On trouve la jonction opérée par une ligne droite dans un chapiteau assyrien (*Histoire de l'Art*, t. II, fig. 77).
2. *Histoire de l'Art*, t. II, fig. 383. Cf. fig. 386.
3. *Ibid.*, t. II, fig. 82, 86, 87, 88.
4. *Ibid.*, t. V, fig. 309, 310, 311.
5. *Ibid.*, t. II, fig. 85.
6. *Ibid.*, t. V, fig. 98.

cette architecture lapidaire continue les traditions et, dans l'ensemble, reproduit les formes d'une architecture antérieure, propre à l'Iran, où le bois jouait le rôle principal[1]. S'il en est ainsi, est-ce par l'imitation d'un modèle emprunté à la Grèce qu'il convient d'expliquer l'analogie que nous avons signalée entre le profil de la base ionique et celui d'une partie tout au moins de la base perse? N'y a-t-il pas plutôt lieu de remonter, pour rendre raison de cette ressemblance, à un type plus ancien qui, depuis des siècles, aurait été d'un usage courant dans toute l'Asie antérieure? C'est de cet ancêtre commun que seraient issus, par des voies différentes, les formes étroitement apparentées qui se rencontrent à la fois en Perse et en Ionie.

Un autre rapport entre la colonne asiatique et la colonne ionique, c'est l'étroitesse et le grand nombre des cannelures. S'il y en a quarante à Éphèse, on en compte à Persépolis de trente-deux jusqu'à cinquante-deux. Pour ce qui est de la coupe de ces sillons, il y eut, en Asie comme en Grèce, deux méthodes différentes. A Persépolis, les cannelures sont tangentes, comme dans les monuments ioniques du VIe siècle; mais en Assyrie un autel et une stèle offrent déjà le modèle de cette cannelure bordée par un listel qui finira par devenir un des traits caractéristiques du mode ionique[2].

A côté du chapiteau que définit l'emploi de la volute, nous en avons placé un autre, que nous avons appelé le *chapiteau éolien*, celui que constitue un faisceau de feuilles dressées, qui s'évase en manière de corbeille (fig. 282, 283). Elle aussi, cette forme paraît d'origine étrangère; mais ce n'est plus en Asie qu'il faut en chercher le modèle: c'est en Égypte. Il y a une analogie sensible entre ce type et celui que présente une des variétés du chapiteau égyptien, le chapiteau qui a pour décor un bouquet de palmes[3]. Ce type, c'est surtout les architectes des princes Saïtes qui paraissent l'avoir mis à la mode; les Grecs, quand ils pénétrèrent en Égypte, l'auraient rencontré un peu partout, dans les édifices des villes du Delta; c'est là qu'ils l'auraient pris, et ils s'en seraient servis, à l'occasion, pour diversifier leurs ordonnances[4].

1. *Histoire de l'Art*, t. V, p. 496-505.
2. *Ibid.*, t. II, fig. 107 et 110.
3. *Ibid.*, fig. 337, 348, 349.
4. Il faut dire pourtant qu'on trouve aussi le chapiteau calathiforme dans une des tombes phrygiennes de la vallée du haut Sangarios (*Histoire de l'Art*, t. V, fig. 77 et 97); mais la sépulture où il se rencontre est de celles à qui il est difficile d'assigner une

Partout ailleurs que dans le mode dorique, les formes des membres principaux de l'architecture se laissent ainsi ramener à des prototypes qu'il faut aller chercher en dehors de la Grèce, et, dans le mode ionique, il n'est pas jusqu'au plan de l'édifice, tant que ce plan garda son caractère primitif, qui ne rappelle des dispositions familières à l'art oriental. Le temple ionique n'a ni le *prodomos* du *mégaron* homérique, ni cette belle ceinture de colonnes que l'architecte imagina d'ajouter à la maison royale pour en faire le temple dorique. A en juger même par les monuments assez récents de l'acropole d'Athènes, le temple ionique ne fut à l'origine qu'une étroite cella, où les colonnes n'interviennent que pour porter le plafond, quand il faut à celui-ci des points d'appui autres que les murs, ou pour décorer telle ou telle face extérieure de l'édifice. On se sent là plus près du temple sémitique, avec son sanctuaire de dimensions très restreintes et l'extension qui peut y être prise par les dépendances de toute sorte, que de la sévère unité du temple dorique. Celui-ci n'avait d'autre annexe que les propylées qui y donnaient accès. Il y avait au contraire, à ce qu'il semble, autour des grands temples ioniques de l'Asie Mineure, comme autour des temples de la Syrie et de Cypre, de vastes péribolès, avec des logements pour les serviteurs du dieu ou de la déesse, avec de larges portiques où se tenaient les marchands, où circulaient les curieux, où stationnaient les fidèles; c'est du moins ce qui nous est attesté, par l'état des ruines, pour le temple d'Éphèse.

Si l'architecte ionien paraît avoir commencé par mettre en œuvre des éléments qui lui avaient été fournis par les arts de l'Asie et par ses méthodes de construction, il s'est aussitôt appliqué à s'approprier ces éléments et à y mettre sa marque, à les fondre en un ensemble qui satisfît un peuple dont l'imagination avait déjà créé les hautes et nobles figures des dieux immortels. Ce fut sur la colonne que se porta son principal effort. Il se préoccupa d'en fixer les proportions, d'en profiler la base, d'y régler le nombre et la coupe des cannelures, d'en perfectionner le chapiteau, que gâtait d'abord une certaine incohérence. Nous avons vu quelles peines il a prises pour arriver, par des retouches successives, à donner aux volutes l'arrangement le plus heureux que comporte ce motif[1].

date, même approximative; on ne saurait donc affirmer que ce monument soit antérieur aux monuments grecs qui offrent des exemples du même type.

1. Cette question des origines de l'architecture ionique a vivement provoqué, dans ces derniers temps, la curiosité des archéologues. Nous ne remonterons pas aux travaux

Pour ce qui est de la colonne et du chapiteau, c'est à des raisons de sentiment et de goût que l'architecte a obéi ; mais il n'en fut pas de même pour les dispositions générales du bâtiment. Ce n'est pas dans l'architecture religieuse de l'Orient que les Éphésiens et les Samiens ont pu trouver le modèle des temples que, dans le cours du VI[e] siècle, ils ont consacrés à leur Artémis et à leur Héra. On sait quelle idée nous avons été amenés à nous faire du temple ionien primitif, d'après des monuments postérieurs qui nous ont paru le représenter fidèlement ; or ce type, tel que nous le concevons, se serait malaisément prêté à fournir le plan d'un édifice qui, par son ampleur et sa majesté, parût digne des augustes déesses. Cette condition, le temple dorien la remplissait. Avec sa cella spacieuse et la colonnade qui l'entourait, il avait, dans toute la Grèce continentale, donné satisfaction aux exigences de la piété des peuples ; on avait partout adopté ce type comme celui qui convenait le mieux à la demeure des dieux immortels et ce fut ainsi que les Grecs d'Asie furent amenés à s'en inspirer quand ils voulurent témoigner de leur richesse et de leur puissance par la splendeur de leurs édifices. Tout en gardant les formes qu'une longue accoutumance avait rendues familières aux yeux des Ioniens, les temples d'Éphèse et de Samos furent de grands temples périptères.

Si, dès ce moment, l'art dorique a conquis cette sorte de primauté, ce n'est pas par l'effet d'une différence d'âge. Le mode ionique est aussi ancien que le mode dorique. Les origines de celui-ci se perdent dans les profondeurs mystérieuses de la Grèce mycénienne ; celles de l'autre sont à chercher dans les vieilles civilisations de l'Orient. Les premières tentatives que les Grecs d'Asie ont faites pour se donner un

des érudits qui ne connaissaient pas l'art oriental, quoiqu'on puisse trouver de curieuses observations dans le mémoire de HOGG, *On the origin of the floral ornaments, the ionic volute and the wave-line of the ancient Greeks* (*Transactions of the royal society of litterature*, 2[e] série, t. II, 1847, p. 179). Parmi les études plus récentes et qui reposent sur une information plus étendue, nous nous contenterons de citer les ouvrages suivants, qui nous ont paru particulièrement intéressants soit par les vues qui y sont exposées, soit par le choix des figures qui les illustrent :

USSING, *Die Græske Søilebygnings Udvikling, en æsthetik archæologisk Afhandling*, 1894, in-4°, 82 pp. et 53 figures dans le texte, avec résumé en français, in-12, sous ce titre: *Du développement de la colonne grecque*.

M. DIEULAFOY, *L'art antique de la Perse*, in-4°, 1884-1886. Troisième partie, § IV (voir particulièrement, p. 52, toute une série d'ivoires provenant de Ninive et conservés au Musée Britannique).

PUCHSTEIN, *das Ionische Capitell*, in-4°, 1888.

A. NARDINI DESPOTTI MOSPIGNOTTI, *L'architettura Ionica in relazione a quelle dei popoli Ariani dell'Asia anteriore* (estratto dall' *Archivio storico dell'arte*. Série II, anno III, fasc. III), in-4°, 1897, 41 pp. et 34 fig. dans le texte.

art national remontent à une époque qui ne doit guère être moins reculée que celle où les Grecs d'Europe créaient, pour leur part, l'ordre dorique ; mais celui-ci a réussi plus tôt à dégager sa formule, à tirer de son principe tout un système de règles bien liées ; en même temps, pour se développer, il n'empruntait rien ni aux pratiques de l'étranger, ni, en Grèce même, à celles d'un mode rival. Il est bien, à ce titre, le fils aîné du génie architectonique de la Grèce.

Dans ces conditions, si l'un des deux styles devait agir sur l'autre, le rôle actif ne pouvait manquer d'appartenir au style dorique. Ce serait lui qui, comme par droit de primogéniture, ferait sentir à son émule l'ascendant de son prestige et, par les exemples qu'il lui donnerait, lui permettrait de se compléter et de s'enrichir, d'atteindre des effets que ce style, réduit à ses propres ressources, n'aurait peut-être jamais su obtenir. Comment cette influence s'est exercée, nous l'avons indiqué. Ce n'est pas seulement la conformation générale de l'édifice qu'elle a modifiée, en le dotant d'un double *pronaos* et du *ptéroma;* nous l'avons montrée intervenant aussi dans le détail, pour suppléer à telle ou telle insuffisance, pour donner plus d'ampleur à tel ou tel des membres de l'architecture. C'est ainsi qu'elle introduisit dans l'entablement ionique la frise, qui lui faisait défaut à l'origine. Nous verrons, dans la suite de cette histoire, cette prédominance du style dorique aboutir à un curieux résultat. Il viendra une heure où l'on ne bâtira plus guère, en Grèce, que des temples ioniques ; mais alors même, sous les apparences de la défaite et de la disparition, le type du temple dorique continuera de vivre et de s'imposer à l'architecte, dans ces édifices mêmes dont les formes ne seront pas les siennes. Tous ces temples ioniques ne le seront, en quelque sorte, que de nom et d'habit. Le plus souvent ils ne feront que reproduire, avec une fidélité presque servile, le plan du temple dorique.

Dans sa propre patrie, le mode ionique a commencé de bonne heure à subir sans résistance l'action du mode dorique ; mais du moins il est demeuré maître incontesté du terrain. Pour toute la durée de la période archaïque, on ne trouve à signaler, sur cette côte de l'Asie Mineure, qu'un seul édifice dorique de quelque importance, le temple d'Assos. Si, non sans quelques singularités, ce temple représente, sur les rivages orientaux de la mer Égée, l'art de la Grèce européenne, il semble que, dans celle-ci, on se soit longtemps abstenu de s'essayer à user du style qui avait déjà fait ses preuves en dotant de somptueux édifices les plus célèbres cités de l'Ionie. On ne saurait citer un seul

temple d'ordre ionique qui, avant le milieu du ve siècle, ait été bâti en dehors de la Grèce asiatique et de ses colonies; si, dès la fin du vi^e siècle, Delphes vit s'élever sur sa voie sacrée un petit bâtiment, un *Trésor*, où le mode ionique déploie toutes ses élégances, c'est que les Cnidiens, qui l'ont construit, ont voulu être représentés, auprès du temple d'Apollon, par un édifice marqué au cachet de l'art qui était seul pratiqué dans la contrée qu'ils habitaient. A Olympie, les citoyens de Géla avaient pris un semblable parti, lorsqu'il s'était agi pour eux de décorer leur Trésor.

Jusqu'après les guerres médiques, cet art n'a donc été pratiqué que par une seule fraction de la race grecque; on pourrait presque l'appeler un art provincial, si ce mot, en Grèce, avait un sens, si, au viie et au vi^e siècle, les Ioniens n'avaient pas été en avance sur leurs frères d'Europe, s'ils n'avaient pas alors formé comme l'avant-garde de l'hellénisme. Ce fut à l'initiative intelligente des artistes athéniens qu'il dut de ne pas rester confiné dans son domaine héréditaire et de franchir enfin, vers l'an 450, la mer Égée. Très déchue, mais encore commerçante et riche, l'Ionie était alors comprise dans l'empire maritime d'Athènes et sans cesse visitée par ses marchands et par ses marins, par ses collecteurs d'impôts et ses stratèges. De Lesbos, de Samos et de Chios, d'Éphèse et de Milet au Pirée, ce n'étaient qu'allées et venues.

Peut-être avaient-ils fait le voyage, ces habiles et savants architectes, les Ictinos, les Mnésiclès, les Callicrate, d'autres encore dont les noms nous échappent, que Cimon et Périclès chargèrent de parer l'Acropole d'édifices qui fussent en rapport avec la situation d'Athènes, devenue la vraie capitale de la Grèce. En Ionie même, dans les temples d'antiques et glorieuses cités, ils avaient apprécié la sveltesse gracieuse du fût ionique et la beauté de son chapiteau; ils résolurent d'en tirer parti pour la décoration du champ qui leur était confié. Les formes ioniques n'avaient jusqu'alors été employées, à Athènes, que pour couronner des stèles, piédestaux de statues qui elles-mêmes étaient le plus souvent l'œuvre de sculpteurs ioniens; l'innovation, ce fut de les appliquer à la construction d'édifices qui ne prétendraient pas rivaliser par leur masse avec la grandeur majestueuse de monuments doriques tels que le Parthénon, mais où un art plus fin et plus prodigue d'ornements pourrait montrer toutes ses ressources; il y aurait là matière à d'heureux contrastes. Les maîtres attiques n'acceptèrent d'ailleurs que sous bénéfice d'inventaire la succession des Ioniens leurs devanciers. Si, lorsqu'ils tracèrent le plan de leurs

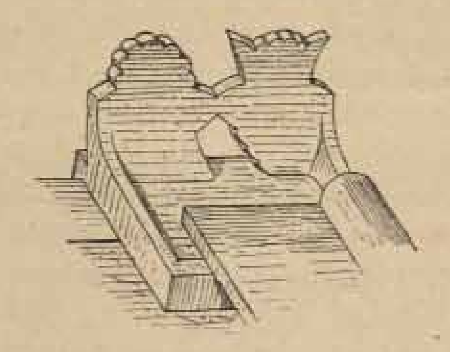
temples ioniques, ils n'eurent garde de ne point user des libertés que comportait, à cet égard, le style dont ils avaient adopté le principe, ils laissèrent à leurs prédécesseurs les modillons et les denticules, transcription trop littérale des primitifs assemblages du bois; ils modifièrent la composition de l'entablement; celui-ci, sans se confondre avec l'entablement dorique, en eut les divisions et se prêta ainsi à recevoir, de la main du sculpteur, un complément de décoration.

A partir de ce moment, l'art ionique, transplanté et naturalisé à Athènes, a cessé d'être la propriété exclusive des Grecs d'Asie. Grâce aux légères retouches que lui a fait subir la délicatesse du goût attique; il a conquis, dans toute la Grèce, droit de cité; il est devenu le second des modes de l'architecture hellénique. Dès lors, les monuments de ce style se multiplient; on en voit s'élever à Délos, à Delphes, à Olympie, en Sicile aussi et dans la Grande-Grèce. Ce n'est d'ailleurs pas là le seul usage que l'architecte fasse de cet ordre; parfois aussi, pour varier ses effets, il met, dans un même édifice, le dorique auprès de l'ionique. En pareil cas, les formes empruntées au mode ionique jouent un rôle secondaire; c'est ainsi que dans un temple où les colonnes du portique et celles des pronaos sont doriques, celles de l'intérieur du sanctuaire peuvent être ioniques.

Le premier exemple de cette sorte d'hybridation paraît avoir été donné par Mnésiclès, dans les Propylées de l'Acropole d'Athènes; cet exemple fut suivi par les architectes qui construisirent le temple d'Athéna Aléa à Tégée, le temple d'Apollon Epicourios à Bassæ, et, bien plus tard, les Propylées d'Éleusis.

Athènes, en adoptant, après revision et correction, l'ordre ionique, lui a donc conféré une importance et une dignité qu'il n'avait pas acquises jusqu'alors, lui a ouvert une carrière nouvelle et plus étendue. Ce qu'Athènes a fait là pour l'un des arts du dessin rappelle l'action qu'elle a exercée dans le domaine des lettres. Là aussi elle a recueilli l'héritage de ces Grecs d'Asie qui avaient tout commencé, tout mis en train. L'Ionie avait vu naître, avec les Thalès, les Anaximène, les Anaxagore, la spéculation philosophique et scientifique; celle-ci prend plus de rigueur et une tout autre portée à Athènes, avec Socrate, Platon et Aristote; les solutions auxquelles s'est arrêtée la pensée grecque et les hypothèses qu'elle a émises y sont exposées dans des œuvres que la postérité a recueillies et qu'elle n'a pas cessé de méditer. Les recherches historiques avaient été inaugurées par ceux que l'on appelle les logographes, Hellanicos de Lesbos, Cadmos et Hécatée

de Milet, Xanthos de Sardes; mais c'est à Athènes, sous l'impression de ses prouesses guerrières et des grandes choses qu'elle accomplit au profit de toute la Grèce, qu'un Dorien d'Halicarnasse, Hérodote, écrit la première histoire digne de ce nom. Bientôt un Athénien, Thucydide, va composer cette histoire de la guerre du Péloponnèse qui, par la puissance de la réflexion et la profondeur de l'analyse, est un des monuments les plus admirables du génie grec. Il en est de même pour la poésie épique et la poésie lyrique, ces deux filles de l'imagination des Éoliens et des Ioniens; quand elles ont épuisé leur veine, elles revivent à Athènes, dans le drame tragique. Les tableaux et les dialogues de la tragédie remettent en scène, sous une autre forme, les mythes et les personnages créés par l'épopée; ses monodies et surtout ses chœurs sont des odes, où trouvent leur expression pathétique et colorée tous les sentiments qui remuent l'âme de l'homme et du citoyen. C'est ainsi que convergent vers Athènes et que nous y conduisent tous les chemins que nous avons suivis dans l'étude que nous avons entreprise. C'est Athènes qui a tout mis au point, tout mûri, tout mené jusqu'à la perfection; c'est chez elle et par elle que s'achève le prodigieux et long travail d'enfantement, de production artistique et littéraire qui, pour nous, a commencé à Mycènes, à Tirynthe, à Orchomène, en Thessalie, pour se continuer, avec une infinie diversité d'inventions et d'efforts, dans toutes les colonies grecques qui s'étaient attachées aux rivages de la Méditerranée, et surtout dans les brillantes cités de la Grèce asiatique, dans cette Ionie que l'on a justement appelée le printemps de la Grèce.



ADDITIONS ET CORRECTIONS

P. 65. W. Reichel est certainement un des érudits qui connaissent le mieux le monde mycénien et qui l'ont étudié avec le plus de sagacité; mieux que personne, il a mis en lumière les traits qui, dans les récits et les tableaux des parties les plus anciennes de l'épopée, appartiennent encore à la civilisation de l'âge antérieur et peuvent servir à éclaircir et à préciser l'idée que nous en donnent les monuments anépigraphes de l'art primitif. On lira donc avec un vif intérêt le nouveau mémoire que l'auteur des *Homerische Waffen* vient de publier sous ce titre : *Ueber vorhellenische Gœttercülte* (Vienne, Alfred Hœlder, 1897, in-8, 98 pages, 36 figures dans le texte). Nous ne l'avons reçu que lorsque était imprimé notre livre XII; nous n'avons donc pu profiter de tout ce qu'il renferme de fines observations et d'ingénieuses conjectures; mais, malgré le regret que nous en éprouvons, nous n'aurions pas, croyons-nous, accepté toute sa théorie. Nous inclinons à penser, avec lui, qu'il n'existait pas, à Mycènes et à Tirynthe, de statues de la divinité dressées dans un sanctuaire, et nous lui savons gré d'avoir appelé l'attention sur ce *culte du trône* dont la tradition s'est longtemps conservée, en Laconie, dans le culte d'Apollon Amycléen, et dont la trace subsiste aussi dans ces épithètes εὔθρονος, χρυσόθρονος qu'Homère applique si souvent à ses dieux; mais il nous paraît démontré que les sociétés dites *préhelléniques* avaient déjà essayé de traduire par des images les conceptions religieuses qu'elles s'étaient formées, ce que l'on a appelé leur *polydémonisme*. Ces images, nous les avons retrouvées dans des figurines de plomb, de bronze et d'argile qui nous ont paru être des idoles; les pierres gravées surtout nous en ont fourni de nombreux exemples. Enfin, l'épopée nous semble attester que, pendant le cours des deux ou trois siècles qui suivirent la chute des royautés achéennes, chez les tribus dont le génie a créé les types immortels des dieux olympiens, des essais furent déjà faits pour prêter un corps à ces dieux que l'on se représentait comme si nobles et si beaux. Ces essais durent être, nous le voulons bien, très timides et très gauches; mais nous ne saurions admettre l'interprétation que Reichel donne du vers où le poète raconte que Théano, prêtresse d'Athéna, déposa le peplos offert par les femmes troyennes « sur les genoux de la déesse », Ἀθηναίης ἐπὶ γούνασιν. Reichel entend : « sur le trône vide, à la place où se seraient trouvés les genoux de la déesse si, ce qui n'était pas, il y avait eu là une statue d'Athéna assise ». L'explication nous paraît singulièrement forcée; elle méconnaît les habitudes de cette poésie, qui traduit d'ordinaire si franchement les impressions reçues par les sens, qui peint, par des épithètes précises et colorées, des choses vues. N'est-il pas plus simple et plus

naturel de supposer là un *xoanon*, sans doute très informe, qui, tout habillé de riches étoffes, comme certaines de nos vieilles madones, figurait la déesse siégeant sur son trône incrusté d'or et d'ivoire?

Ici, comme parfois aussi dans les *Homerische Waffen*, le défaut de Reichel, si savant et si pénétrant, c'est l'exagération. Il veut trop réagir contre les opinions admises jusqu'à lui; il est trop systématique, trop absolu. Il pousse à l'extrême des doctrines qui, tempérées par certaines réserves et certaines distinctions, seraient la vérité même et s'imposeraient à la critique.

P. 114-115. A propos des chiens que l'épopée substitue aux sphinx ou aux lions comme gardiens de la porte, voici ce que m'écrit M. Pottier : « J'ai toujours été surpris, dit-il, de ces *chiens* qui gardent la porte et je me suis demandé si nous n'aurions pas là le résultat d'une mauvaise interprétation, faite par un Grec, de monuments d'un caractère asiatique, monuments qui auraient, en réalité, représenté des lions ou des panthères; sur les vases corinthiens eux-mêmes, ces animaux ont parfois des allures de chiens. Je vous signalerai un autre passage plus typique, relatif au κύων. Dans l'*Odyssée* (XIX, 228) il est question d'un chien qui, de ses deux pattes de devant, tient un jeune faon expirant (ἐν προτέροισι πόδεσσι κύων, etc.). Ici l'invraisemblance est plus forte. Un chien ne tient pas sa proie entre ses pattes; c'est plutôt l'attitude d'un félin, et l'image d'un fauve tenant dans ses griffes un faon égorgé évoque naturellement l'idée de nombreuses œuvres d'art orientales, d'autant plus que, dans le passage d'Homère, il s'agit d'une broderie de manteau, et que l'on sait combien les Grecs admiraient et recherchaient les étoffes tissées sur le métier ou brodées par l'aiguille des ouvrières syriennes. Je verrais donc dans ces deux passages une allusion à une œuvre d'art orientale dont certains détails auraient été mal compris par l'aède grec. »

P. 149, fig. 28-31. A propos de ces poupées en forme de cloches, M. Pottier me fait remarquer qu'elles ressemblent à ces espèces de petites idoles que l'on voit sur le fameux chaton d'une bague d'or mycénienne (*Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 425), où elles ont l'air d'être suspendues dans l'espace. Il semble qu'il y ait là une filiation à marquer, comme celle du grand bouclier à échancrures, entre l'époque mycénienne et l'époque du Dipylon. Il est probable que l'on avait gardé, dans le costume des femmes, l'habitude d'employer les pièces d'étoffe qui donnaient des jupes bouffantes à la façon de cloches, disposition que les modeleurs en argile traduisaient plus naïvement encore, dans leurs gauches figurines, que ne l'avaient fait les graveurs à l'intaille de l'âge antérieur.

P. 170. A propos de la croix gammée ou *svastika*, on consultera avec fruit un travail récent : Wilson (Thomas), *The svastika, the earliest known symbol and its migrations, with observations on the migration of certain industries in prehistoric times* (Washington, in-8, 1897). Il n'y a point là de théories. L'auteur ne fait aucun effort pour découvrir la signification du symbole, les différents sens que celui-ci a pu prendre chez les différents peuples qui s'en sont servis. C'est surtout un recueil de faits et de figures qu'il a voulu présenter; il insiste particulièrement sur la présence du *svastika* dans le Nouveau Monde.

P. 206, note 5. Aux travaux que nous avons cités, à propos d'un style géométrique primitif, très antérieur à la poterie du Dipylon, ajouter une étude de

S. Wide, *Aphidna in Nord-Attika* (*Athen. Mitth.*, t. XXI, p. 385-409, pl. XIII-XV). Il y est rendu compte de la découverte d'un groupe de tombeaux où se sont rencontrés des vases à décor géométrique incisé qui appartiendraient aux temps les plus anciens de la période mycénienne, qui représenteraient un art rural contemporain de l'art seigneurial, formé sous des influences étrangères, auquel est dû ce que l'on appelle la céramique mycénienne. L'auteur voit dans cet art rural le père du style géométrique rectiligne, dont la forme la plus savante est le style du Dipylon. Il rejette l'idée que les Doriens auraient contribué à introduire en Grèce un nouveau style, qui dériverait de la civilisation du bronze commune à toute l'Europe centrale. M. Wide ne partage donc pas nos idées à ce sujet; mais on n'en appréciera pas moins les renseignements qu'il a réunis sur cette ornementation rudimentaire, qui a certainement été usitée en Grèce avant l'arrivée des Doriens.

P. 208-209. A nos observations sur la persistance avec laquelle se sont conservés, dans l'art d'un âge postérieur, certains motifs mycéniens, on peut ajouter les remarques de S. Wide, *Nachleben mykenischer Ornamente* (*Athen. Mitth.*, t. XXII, p. 233 et pl. VI).

P. 258, note 1. Nous avons donné une analyse très développée et une appréciation du livre de Reichel sur les *armes homériques* dans le *Journal des Savants* (cahiers de décembre 1895 et de janvier 1896).

P. 259. A propos de la *mitré*, voir l'article de P. Perdrizet, *Sur la Mitré homérique* (*Bull. de corr. hell.*, 1897, p. 169-183 et pl. X-XI). Perdrizet comprend la *mitré* comme l'avait fait Reichel, et il en trouve un exemple dans un bronze inédit de Delphes, que ses planches représentent vu de face et de côté. La statuette est haute de 0m,197; elle représente un jeune homme nu et imberbe, qui porte sur la peau, entre la poitrine et le ventre, une sorte de large ceinturon. La même indication se retrouve sur d'autres figurines du même genre, moins bien conservées, qui ont aussi été ramassées à Delphes. La statuette daterait du commencement du VIe siècle. Déjà portée à l'époque mycénienne, la *mitré* serait donc restée en usage bien après le temps d'Homère.

P. 361. Dans la légende des figures 186 et 187, *au lieu de :* et celle du naos, *lisez :* et celle du portique.

P. 486, ligne 8. *Au lieu de :* temple S, *lisez :* temple R.

P. 523. Les machines employées pour le montage et la mise en place des blocs de grande dimension sont mentionnées dans les comptes de construction du temple d'Apollon Didyméen. L'une d'elles paraît avoir été une bigue. Il est question, dans les mêmes textes, de plans inclinés (κλίμακες) « sur lesquels ont été montées les deux statues et transportées les pierres du piédestal » (Haussoullier, *le Temple d'Apollon Didyméen*, dans *Revue de philologie*, 1898, p. 47-48).

P. 550. Une des plus récentes études, sur ce sujet des proportions des temples grecs, est l'essai de M. Allan Marquand, intitulé : *A study in Greek*

architectural proportions. The temples of Selinous (*American journal of archæology*, 1894, p. 521-528). Voir aussi un article de Dœrpfeld : *Die Proportionen und Fussmaasse Griechischer Tempel* (*Archæologische Zeitung*, 1881, p. 261-270).

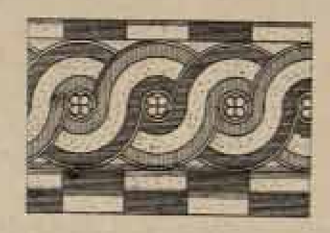
P. 598. Parmi les monuments du VIe siècle que des réfections postérieures ont fait disparaître, il convient de mentionner le temple d'Athéna, construit en tuf, qu'a remplacé, au Ve siècle, le temple de marbre dont les colonnes sont encore debout sur le cap Sunium. Les restes en ont été retrouvés par Dœrpfeld (*Athen. Mitth.*, 1884, p. 324-337, pl. XV-XVI).

P. 604. Vitruve (préface du livre VII) parle de l'Héræon de Samos comme d'un monument dorique : « de æde Junonis, quæ est Sami, dorica Theodorus (edidit volumen) ». Il y a là, soit un lapsus de l'écrivain, soit une erreur d'un premier copiste. Il ne saurait y avoir de doute sur le nom à donner au grand édifice ionique dont les ruines sont encore à dégager, mais dont on a mesuré le périmètre, sur le temple dont nous décrivons la colonne ; c'était certainement le temple d'Héra, la gloire de Samos. Il a été retrouvé, dans le voisinage, des fragments d'un bâtiment d'ordre dorique ; mais celui-ci paraît avoir été beaucoup moins important ; l'ordre y est à une bien plus petite échelle.

P. 644. Dans les comptes du temple d'Apollon Didyméen, la frise n'est pas désignée par le terme ordinaire, ζωφόρος. Elle l'est par un mot qui n'avait pas encore été rencontré ni chez les auteurs ni dans les inscriptions, κοσμοφόρος, « ce qui porte les ornements ». Ce terme, aussi bien formé que ζωφόρος, convient mieux à la plupart des frises ioniques, où le champ est décoré non point de figures vivantes, mais seulement de rinceaux, de fleurons, de palmettes, etc. (Haussoullier, dans *Revue de philologie*, 1898, p. 49).

P. 423, fig. 215. *Au lieu de :* colonne intérieure du temple de Déméter, *lisez :* colonne intérieure de la Basilique.

Et, ligne 37. *Au lieu de :* dans le temple de Déméter, *lisez :* dans la Basilique.



INDEX ALPHABÉTIQUE

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

Q

R

S

T

U

V

W

Z

TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE

DES PLANCHES TIRÉES DANS LE TEXTE

ET DES CULS-DE-LAMPE

I

PLANCHES HORS TEXTE

II

PLANCHES TIRÉES DANS LE TEXTE

MODE IONIQUE

III

CULS-DE-LAMPE

LIVRE XII

LIVRE XIII

TABLE DES FIGURES ET PLANS

INSÉRÉS DANS LE TEXTE

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE DOUZIÈME

LA GRÈCE DE L'ÉPOPÉE

CHAPITRE PREMIER

CHAPITRE II

CHAPITRE III

CHAPITRE IV

CHAPITRE V

LIVRE TREIZIÈME

LA GRÈCE ARCHAÏQUE

CHAPITRE PREMIER

CHAPITRE II

CHAPITRE III

CHAPITRE IV

CHAPITRE V

Paris. — Typ. Chamerot et Renouard, 19, rue des Saints-Pères. — 31639.

